

Université de Montréal

Chroniques de maux (de l'extrême ordinaire)

suivi de

Attaques à vide.

Bousculer la situation théâtrale au confluent de l'humour et de l'invective dans la pièce Rouge

Gueule d'Étienne Lepage

Par

Maja Côté

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures et postdoctorales,
en vue de l'obtention du grade de M.A. en littératures de langue française,
option création littéraire

Décembre 2014

© Maja Côté, 2014

Université de Montréal
Faculté des arts et sciences

Ce mémoire intitulé :

Chroniques de maux (de l'extrême ordinaire)
suivi de
Attaques à vide.
Bousculer la situation théâtrale au confluent de l'humour et de l'invective dans la pièce Rouge
Gueule d'Étienne Lepage

Présenté par :

Maja Côté

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jeanne Bovet

Jean-Simon Desrochers

Catherine Mavrikakis
Directrice

Jean-Marc Larrue
Co-directeur

Résumé

Alice au pays des merveilles et Nietzsche n'ont en commun ni la dentelle ni la chanson. Quelque chose de beaucoup plus fort les unit toutefois; nous le découvrirons peut-être ce jour où voleront les cochons. Ou à la fin de cette pièce, selon le bon vouloir des principaux-aes intéressé-e-s. Pendant ce temps, du fin fond de leur enclos, ils et elles n'en peuvent plus d'attendre. Leur salut ? L'heure du glas ? Leur heure de gloire ? Grands incapables, pugilistes décadents qui se tuent à ne pas se tuer, se déchainent dans le verbiage, s'érigeant malgré eux contre toute forme de verve. Combattre cet Autre qui s'immisce insidieusement en soi et qui conduit à la perte du moi. C'est dans une folle lucidité que les égos se dérangent sans échanger, s'attaquent sans s'atteindre, hurlent sans être entendus, dans l'espoir, peut-être, de se réveiller *in the land of Nod*. Comme l'indique le titre, *Chroniques de maux (de l'extrême ordinaire)* met en scène une suite de chroniques dans lesquelles les principaux-aes intéressé-e-s témoignent de leur mal-être, et ce, à travers l'exploration de lieux communs. La dramaturgie tente, entre autres, de mettre en place une poésie de l'invective et de l'humour; une esthétique du *trash-talking* et de la logorrhée. Une importance particulière est accordée au rythme et au langage. L'atmosphère alterne résolument lourdeur et ludisme.

La pièce *Rouge Gueule*, d'Étienne Lepage, présente une mécanique visant manifestement à « attaquer » l'Autre, qu'il s'agisse d'un personnage ou du lecteur-spectateur. Les attaques se perpètrent d'une part par un humour cru, influencé par la culture populaire, le trivial; un humour qui fonctionne de manière plutôt classique en convoquant des procédés aisément repérables et sans cesse réutilisés par l'auteur. D'autre part, la mécanique de « combat » se manifeste par l'invective, ainsi que par une violence caractérisée, du début à la fin, par un manque dans la motivation des actions. Ainsi, l'étude *Attaques à vide. Bousculer la situation théâtrale au confluent de l'humour et la violence* s'intéresse à *Rouge Gueule*, aux relations qu'entretiennent l'humour et l'univers brutal de la pièce, dans la perspective où l'humour est inextricablement lié à la violence. Une attention particulière est portée sur le personnage type de Lepage de même que sur l'esthétique de « l'arsenal » trash. Cette dernière est analysée afin de mieux circonscrire les attaques : sont-elles des moyens, et le cas échéant, pour parvenir à quelle fin puisque la fable, et donc la « quête », dans le théâtre contemporain est souvent remise en question. Cette étude verra comment les attaques « à vide », sont, chez Lepage, la force motrice de ce que Hans-Thies Lehmann nomme la « situation théâtrale ».

Mots-clefs

Théâtre – Québécois – Contemporain – Humour – Invective – Langage – Crise – Étienne Lepage

Abstract

Alice in wonderland and Nietzsche have in common neither the lace nor the song. However, something much stronger unites them; we shall discover it maybe this day when pigs will fly, or at the end of this play, according to the goodwill of the characters within. Meanwhile, by the very depths of their enclosure, they can't wait anymore. For what ? Their salute ? The hour of the knell? Their hour of glory? Tremendous incapables, decadent pugilists who kill themselves trying not to kill themselves, who burst out in verbosity, setting themselves up in spite of themselves against eloquence. Fighting this Other who interferes insidiously in itself and who drives to the loss of the me. It is in a crazy lucidity that egos disturb each other without exchanging, attack without reaching, roar without being heard, in the hope, maybe, of waking up in the land of Nod. As indicated in the title, *Chroniques de maux (de l'extrême ordinaire)* stages a series of chronicles among which the characters are testifying their ill-being. The language and the situation of utterance of this play without acts, falls within resolutely "poetic-trash" esthetics, and the atmosphere aims to alternate heaviness with playfulness.

Rouge Gueule, by Étienne Lepage, presents a structure aiming obviously at "attacking" the Other, whether it is about a character or about a reader-spectator. Attacks committed on the one hand by raw humor, influenced by the popular culture, the trivial; a humor which works in a rather classic way by using processes easily identifiable and ceaselessly reused by the author. On the other hand, the structural design of "fight" shows itself by the invective, as well as by the violence characterized, from the beginning to the end, by a lack in the motivation of the actions. So, this study, *Attaques à vide. Bousculer la situation théâtrale au confluent de l'humour et la violence*, looks into *Rouge Gueule*, by being interested in the relations that maintain the humor and the brutal universe of the play, in the perspective where the humor is inextricably connected to the violence. A particular attention is dedicated to the typical character of Lepage as well as the esthetics of the trash "arsenal". The latter is analyzed to better circumscribe the attacks: are they the means, and, if so, to what end considering that the fable, and thus the "quest", in contemporary theater is often questioned. This study will see how, in Lepage's play, the "vacant" attacks are the driving strength of what Hans-Thies Lehmann appoints the "theatrical situation".

Keywords

Theater – Québécois – Contemporary – Humor – Invective – Language – Crisis – Étienne Lepage

Remerciements

Merci à Catherine Mavrikakis pour sa confiance et son enthousiasme envers mon écriture, ainsi qu'à Jean-Marc Larrue et sa passion pour le théâtre.

À Benjamin, pour être mon second souffle lorsque mes seuls poumons ne suffisent plus.

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Remerciements.....	iv
Table des matières.....	v

Chroniques de maux (de l'extrême ordinaire)

Les principaux intéressé-e-s.....	I
L'état du lieu.....	3
Prologue paléolithique.....	5
Les deux maries.....	7
Capiton.....	13
Avoir douze ans toute sa vie.....	25
Shéhérazade (shift de nuit).....	33
INTERMEZZO PRIMERO.....	35
Gym.....	37
Back-up.....	39
Maries 2.0.....	43
Cuirassée.....	47
INTERMEZZO SECUNDO.....	55
Target.....	57
Pop me.....	61
Parfum de femmes.....	73
Spermathon.....	77
Last call.....	79
Shéhérazade (shift de jour).....	83

Attaques à vide. Bousculer la situation théâtrale au confluent de l'humour et de l'invective dans la pièce Rouge Gueule d'Étienne Lepage

Introduction.....	86
Personnage type, <i>trash-talk</i> et humour.....	87
Tableau I : Recensement des procédés comiques, traces du rire, attaques et onomatopées.....	90
Synthèse du tableau I: quelques pistes interprétatives.....	92
Le personnage de théâtre au bord de la crise de nerfs.....	99
Le personnage type de <i>Rouge Gueule</i> : absence de motifs et banalisation de l'Autre.....	100
Renouveau dialogique et stratégie énonciative.....	103
Dans la solitude du monologue	104
L'identification avortée, le personnage renouvelé.....	106
Tyrannie du langage et vulnérabilité linguistique	109

L'invective, un moteur langagier.....	110
L'injure sans réponse: échec de la quête de l'autre ?.....	113
La fable démultipliée.....	118
Provoquer des conflits : moyens et finalité.....	120
De l'absurdité du tragique à une pensée ludique	121
Le rire métacritique de Nietzsche	122
Bibliographie.....	127

Chroniques de maux (de l'extrême ordinaire)

Théâtre

À mes éventreurs
édentés et borgnes
qui parsèment mes nuits
de mille petits bonheur.

Les principaux-aes intéressé-e-s

Flo : refroidie, reine déchue en robe de crinoline modèle XVII^e, la queen n'a pas tout dit.

Les deux maries (Marie P. & Marie B.) : elles ont vingt ans, quoi dire de plus ? Elles ont la vie, elles sont la vie. 20 ans !

Nico B. : à la recherche d'une intériorité perdue, d'une peau (façon carapace) perdue.

La grande Dame vêtue de blanc : femme de tête émergeant après des années de retenue cherche épices à torréfier.

La Vieille : La Vieille n'en a rien à faire des descriptifs : « les préliminaires n'ont jamais mis de beurre sur le pain ».

Don A. : il boxe ? Il « ufcise » ? Une personne peut-elle changer ? À dire vrai, Don est un sensible qui entretient au passage une relation avec Dieu.

Lucie K. : il y a de ces personnes qui tentent d'avoir l'air complexes, d'autres qui ignorent qu'elles le sont, d'autres qui se médicamentent (ou qui le devraient) pour ne pas le savoir.

Jimmy : danseur, modérateur, Saskatonien, he says non à la médecine traditionnelle, elle n'a jamais incité personne à méditer sur ses apories existentielles.

Ne quittent jamais les lieux et y sont dès le début.

L'état du lieu

Post-apocalyptique ? Pré-cataclysmique ? Pas vraiment, ce lieu, c'est celui du sans lendemain, ou plutôt du « en attendant » les lendemains qui n'en finiront plus; un entre-deux, une craque dans un sofa cheap et usé qui sent le renfermé. Aération d'urgence !

Le *Lieu*, celui qu'on appelle communément « la scène », et qui change selon les humeurs et l'âge de ces humeurs-là; le *Lieu*, un déjà-là revu à l'humeur de la main qui écrit et des yeux qui scénographient; deux humeurs la plupart du temps décalées. Les lieux ont cette caractéristique d'être communs, les lieux communs veulent être aimés et rejoués, même dans le mépris qui leur est souvent porté. Tentez votre chance hors du lieu commun, chassez-le et il reviendra au galop.

[D]écrire les lieux revient à mettre en place sa propre violation, à donner quelque chose à bouffer aux loups, sachant qu'ils vous mettront en pièce[s] mais prendront tout de même soin de [re]configurer vos morceaux une fois régurgités. Ainsi, à se mettre sous la dent, j'offre : quelque chose de gai et déglingué.

Sur la scène, légèrement surélevée à elle et suffisamment reculée mais pas trop pour que les intéressé-e-s puissent jouer devant et aussi dedans : une fosse aux Autres (enclos façon ring) décoré triste-joyeusement. Le [mal]heureux décor consiste par exemple en des guirlandes hawaïennes enroulées autour de l'enclos, des centaines de petits parapluies à cocktails qui jonchent le sol, des lumières colorées aux quatre coins, etc.

Dans l'enclos, quelques objets : une épée pour les mauvais jours, un sac de poussière d'étoiles, un coffret avec des splifs, des cigarettes et un gros zippo, un miroir sur pattes, quelques coussins, des posters empilés; ce n'est pas un fouillis. Au-dessus, un écriteau sculpté en bois souhaitant la bienvenue. À côté, un congélateur. Capacité d'accueil : une personne. L'enclos-ring style, comme tout ring (mais pas comme tout enclos) n'a pas de porte : pour y accéder, on passe par-dessus ou par-dessous les élastiques. Ou entre eux, c'est selon. La gardienne de la fosse aux Autres, une grenouille énorme, qui pourrait s'appeler Zelda, tient un parapluie à cocktails énorme.

« Dans les rapports avec les personnages, c'est un peu comme deux bateaux posés
chacun sur des mers en tempête, et qui sont projetés l'un contre l'autre,
le choc dépassant de loin la puissance des moteurs. ¹ »

Bernard-Marie Koltès

« Nous sommes tous des volcans en formation qui connaîtront leur heure d'éruption :
mais celle-ci est-elle proche ou est-elle lointaine? Nul ne le sait, assurément, pas même le bon Dieu. ² »

Friedrich Nietzsche

Prologue paléolithique

Tambours. Les intéressé-e-s entrent en scène, certains côté cour, d'autres, jardin, pourquoi pas du plafond, etc. Ils marchent et se meuvent de manière exagérément cérémonielle, très « incarnée »; ils s'arrêtent et crient. Les hurlements se mêlent aux tambours, les rythmes s'accélèrent, ils rient et pleurent de façon stridente et gutturale. Ils s'effondrent, les percussions battent de plus belle. La musique s'arrête, les intéressé-e-s se relèvent assez péniblement, s'installent sur les lieux : La grande Dame debout, devant le miroir, Lucie K. derrière l'enclos, cachée, Jimmy est peu visible, assis adossé au congélateur, La Vieille est assise sur un coussin, dans l'enclos, Don A. est au dos de Zelda, Nico B., de l'autre côté, et les mariées, assises sur le rebord du devant de l'enclos. Flo est au congélateur. Tout ça, ou pas.

¹ Lettre à Hubert Gignoux, 7 avril 1970, in *Lettres*, Paris, Minuit, 2009 p. 114.

² Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Flammarion, 1997 [1882], p. 68

Les deux maries

Marie P., *assise devant l'enclos, accotée sur le rebord, de profil*
Vérité ou conséquence

Marie B., *assise sur le rebord, les jambes pendantes*
conséquence

Marie P.
non vérité
ça fait trois fois de suite que tu prends la même chose
caches-tu que'qu'chose

Marie B.
non toé

Marie P.
non

vérité ou conséquence

Marie B.
conséquence

Marie P.
mets tes mains sur tes yeux
dis-moé que'qu'chose que t'as jamais dit

Marie B.
pas besoin de mettre mes mains
j'assume ben assez mes spécificités

j'y vas

Elle met ses mains devant sur ses yeux.

dans mes fantasmes où chuis quelqu'un d'autre
y en a un que chuis lesbienne
une belle là
avec une personnalité pis toute

chuis une artiste
pas comme
la française aux ch'veux bleus là
j'joue du violon mettons

ou non
du piano
ça d'mande plus de skills

les gars veulent me dater
ça marche pas
je leur montre
la photo de ma blonde
yeux bleus blonde
ils nous imaginent
ils se peuvent pu

splifs poussières d'étoiles
des épées pour les mauvais jours
la belle vie

Elle retire ses mains.

Marie P.
mais t'es toé

Marie B.
je l'sais
va chier

Marie P.
hétéro d'marde

Marie B.
un
cunnilingus
de fille
ça doit teeeeeeeellement être meilleur
exit
les pinchs qui frottent qui irritent
exit
les quêtes désespérées pour te faire bander le clit
osti de faciès pathétique que ça leur fait
je sais
c'que j'veux
tu sais
c'que j'veux
instinct de sororité
that's it

Marie P.
si
tu
veux
on
peut
se
cunnilingusser

Marie B.
plaît-il

Marie P. se place à quatre pattes, dos au public, passe sa tête à travers les élastiques pour atteindre l'entre-jambes de Marie B.

Temps.

Marie B., travaillée par Marie P.
on veut
pas
créer de malaise
(désolée pour ceux qui sont pas mal à l'aise)
qu'y en aient
qui se sentent mal
d'être entourés
d'monde
qui connaissent pas
pendant qu'on s'adonne
à
ça
c'est juste que/

les émotions/

c'est ça/
c'est un problème d'émotions
les émotions
quand sont aseptisées
ça nous tape sué nerfs
ça nous choque

Temps.

ça nous fait chier en calvaire
ça fait qu'on s'est investi de ça

de toute ça là
comme d'un vrai projet
dans une perspective on ne peut plus
humaniste

Échange des positions.

Marie P., *les yeux vers le ciel, assise sur le rebord et travaillée par Marie B.*

j'espère
que c'est clair
que y a rien de tout ça
c'est à dire ça
pis de ce qui s'en vient
autant dire
ça et ça
autant dire
que tout est ça
qu'y a que du ça
que c'est toujours déjà
que du ça/

Marie B., *elle interrompt ses activités*

du ÇA aussi
ou ça est partie prenante du ÇA
d'où part l'interaction

Elle reprend ses activités.

Marie P., *toujours travaillée par Marie B. Elle entreprend cette réplique dans ce qui peut s'apparenter à une montée dramatique, mais ne pas oublier qu'elle entretient tout au long une jouissance certaine; faire vivre le contraste plaisir du corps et tristesse humaine.*

anyway
on vient
qu'on le sait pu
anyway

y a pas plus inutile de défendre un regard sur que'qu'chose d'agir d'une quelconque façon en aval ou en amont sur le courant le déroulement des choses parce que c'est vrai que des choses y en a en esti qui se passent on vient qu'on le sait pu pourquoi ça s'passe pis ça part de où mais tout ce qui se passe en ce moment c'est à l'extérieur d'ici que ça se passe ici pas de comportements lubriques entre collègues désespérés de colons qui pognassent de p'tits cons qui bavassent de viol de viol de viol pas de meurtre par strangulation éviscération égorgement par balle par décapitation par immolation par un inconnu ou que'qu'un de connu pas d'inceste d'enfants isolés affamés assoiffés condamnés pas de guerre de torture de guerre d'écartèlement de coupe de bouts de doigts d'orteils de brûlures à p'tit feu pas de p'tits vieux pognés avec des plaies de lits dans la solitude des souvenirs ou pire sans souvenirs pantoute pas de cyniques

tellement cyniques qui se tirent une balle se pendent sautent s'empoisonnent s'asphyxient pas d'animaux élevés dans des conditions déshumanisantes broyés gazés jetés dans 'rue à coups pieds dans l'cul pas d'handicapés qui sont pognés pour rester chez eux parce qu'on veut pas les voir pas de cancéreux de tuberculeux de sidéens de grands brûlés qui endurent des souffrances atroces qu'on a aucune idée c'est quoi pas de guide charlatanesque de marde pas de filles de femmes pognées pour se faire avorter se faire charcuter par un chirurgien des boules du nez du vagin dans une perspective esthétique grasse et visqueuse par un chirurgien des boules du nez du vagin dans une perspective extrémiste grasse et visqueuse pas de filles de femmes qui sont vendues pour leur cul leur sexe l'odeur de leur sexe pas d'excision de persécution pas d'impossibilité à faire ce qu'on veut faire pas de maladresse pas d'incapacité à vivre d'incapacité à vivre sa sexualité sa masculinité sa féminité sa neutralité sa transsexualité pas de perturbations psychologiques qui font qu'on porte une peau qu'on flotte dedans pas de sans-abris qui puent pis qu'on veut pas voir c'est pas beau c'est aberrant ça embarrasse une grande chambre de débarras c'est ça que ça prend pour toute c'te marde là mais là ici on est comme dans une chambre de débarras à l'envers c'pour ça qu'on est là c'te marde là ça existe pas ça existe pu on est à l'abri y arrive rien on devrait jamais sortir d'ici ou non je l'ai on devrait agrandir le building à la grandeur du monde y arriverait pu rien ici on est protégé on gagne du temps attention attention y a exactement rien qui va se passer/

oh mon dieuuuuuuuuu ah
fuck

(Oui, c'est là le meilleur orgasme de sa jeune vie.)

Jimmy, assis adossé sur le côté du congélo, on le voit peu ou pas, il porte des lunettes aux verres blancs et des souliers de claquettes

petite brebis
qui se gare
tu m'appelas
quelque chose à confesser
un cœur à alléger

Un temps.

confesse
allez confesse

Deux temps.

jeezus
tu es condamnée anyway

Marie P., *continuant à recevoir du bonheur de Marie B.*

j'ai jamais vu de show des Backstreet boys aujourd'hui ça me manque j'ai recommencé à les écouter j'me rends compte que j'régresse j'regarde leurs vidéo chuis toute émoustillée j'veux les voir en show drette-là j'veux chanter comme une conne leurs chansons avec une gagne de groupies que je trouve connes les BSB tabarnack plus sexy que jamais Kevin rendu bandant Aj porte du cutex noir Brian resté en chest Nick un charme de gars usé par la vie Howie c'est Howie

ah oh mon Dieu fuck

(Orgasme bis.)

Jimmy

j'aime les lieux

espécialement

quand

ils sont

communs

sans

prétentions non

de surprise

(au public) do you ?

Les maries, épuisées, s'étendent dans la fosse.

Capiton

Nico B., *criant, dans l'enclos*

M

a

n

g

e

de la

m

a

r

d

e

Il sort vivement de l'enclos.

j'ai tu l'air d'un jambon

j'ai tu l'Alberta d'étampée sur le cul

Il baisse son pantalon et tente de voir.

question rhétorique en esti

ça fait que

où est-ce qu'on va

quand on veut

quelque chose

je vas voir qui

un enfant

s'il a des parents

il va voir ses parents

mais moi mettons

maintenant/

y a tu que'qu'un ici qui veut

m'acheter

okay

pas moi

mes produits

mes revues

mes cartes

mes crayons

mon poulet

ça m'encouragerait

personne

vite de même

j'ai l'air d'en avoir pas mal des affaires

mais vous leurrez pas sur ma stature

chuis pas exactement

un business man

plutôt

self *um*made man

j'ai pas

grand chose

chuis un pas

grand-chose en fait

pis qui de surcroît

a besoin de financement

pour se financer

pour avoir des affaires

bien sûr vous vous dites

encore un agrès qui débarque de porte en porte pour refiler des cochonneries qu'on s'en sacre

moi aussi j'm'en sacrerais si j'étais assis

à votre place

à attendre que ça finisse

c'pendant

j'aimerais attirer votre attention

sur le fait que chuis

un citoyen

une personne

un mammifère bipède à deux doigts d'être un macaque qui traverse une crise de détresse parce

qu'il a perdu une coupe de repères

j'en ai déjà eu

des repères

j'ai/

déjà été/

quelqu'un/

qui/

qui évolue/

dans/

la/

sphère/

de la/

normalité/

Il mime la sphère de la normalité.

côtoyer d'autres mammifères bipèdes à deux doigts d'être macaques
mettre en pratique un bagage de savoir

dire

être

faire

mettre en valeur les traits de ma personnalité dans des proportions bien dosées
toutes proportions gardées

tous les jours

je me rendais

dans un bâtiment qu'on sait pas vraiment ce qui s'y passe dedans

je saluais

le portier

le gardien

le secrétaire

le gars du café

mon voisin de bureau

j'avais un bureau

un bureau

tous les jours

je

me

rendais

au bureau au bureau au bureau

j'entretenais

des relations

phatiques

volatiles

factices

utiles

je performais

comme un célibataire performeur de performances professionnelles personnelles et sociales

pas de faille

pas de brèche

Il performe.

à un moment donné

j'ai arrêté d'avancer

les jambes
ça a bloqué

Il bloque.

c'est très concret là
je fais pas
dans la
métaphore existentielle
mes jambes
ont juste
bloqué
arrêté
d'avancer

les cuisses
pu moyen
de m'rendre au bureau
chuis resté
paralysé
sur
le
trottoir
mallette vide
mes mains
écouteurs
mes oreilles
paralysie périodique thyrotoxique (PPT)
David Bowie Space Oditty (DBSO)

de toutes
mes
années d'existence
jamais j'aurais cru
que je pouvais
juste
concrètement
arrêter d'avancer

Jimmy, debout, dans l'ombre, fumant une cigarette
lose
your daily fear
and
you'll lose
all your ambition

to live
to leave
however
a shot of chlorophyll can help
admire your growth
or kill yourself

Nico B.

la paralysie périodique thyrotoxique (PPT) est une hyperactivité de la glande thyroïde qui touche généralement des individus de sexe masculin d'origine asiatique entre 20 et 50 ans

or
chuis pas asiatique

la crise peut conduire exceptionnellement à la mort si la faiblesse des muscles respiratoires entraîne une insuffisance respiratoire

or
chuis pas mort

ça fait que ce matin-là
quand y a enfin que'qu'un qu'y a compris
que j'étais arrêté de marcher parce que ça bloquait
il a appelé l'ambulance

ils ont pas été capables de me débloquer

Jimmy fait bouger les membres de Nico, comme une marionnette.

les crises commencent le plus souvent par des douleurs musculaires des crampes des raideurs suivies par une faiblesse et une paralysie qui tend à se développer rapidement le plus souvent aux premières heures de la matinée ou tard le soir les crises peuvent être déclenchées par un effort physique la consommation d'alcool ou d'aliments riches en glucides ou en sel

bullshit
les gênes
une affaire
de
génération
sautée

chuis
resté
pogné
de même
des semaines

un matin
je me réveille
dans ma chambre
de maison qui héberge des gens aux maladies fucked up
je me mets à m'étirer
de même
sans préavis

ils m'ont donné mon congé

j'avais perdu
ma job
la compétition
la compagnie avait fermé

ça fait ça des fois
des compagnies ferment
d'autres ouvrent

ouvrir
fermer
recommencer
arrêter
être tanné

j'avais pu
mon condo
le feu
j'avais pas d'assurances

dans ce temps-là
en temps de marde
faut se refaire

pour ça
y a pas
un règlement
qui oblige
un groupe de bipèdes quelconques
à prendre ta marde en charge
elle est à toi la marde
tu te démardes

chuis là-dessus
depuis ce temps-là

ça a l'air de rien
mais une semaine
peut se faire passer
pour une éternité
ça fait une éternité que j'essaie de me refaire

mais supposons
qui me manque
d'autres choses
que c'est en même temps que je me ramasse des nouvelles affaires
que je m'aperçois qu'y m'en faut d'autres

par exemple
disons
qu'y me manque des choses pas concrètes
métaphysiques
du love pis toute
je dis « love »
pas parce que je parle nouvellement anglais
c'est juste que/
je suis pas/
à l'aise/
de dire/

le mot en français

c'est trop/
proche/

trop proche de moi
à cause de la langue là
ça me
heurterait
encore plus
de le dire
c'est déjà pas évident
d'être lucide de ses feelings
je veux pas être pogné pour les ressentir en plus

Temps.

les moyens/
c'est ça
les moyens

j'ai pas les moyens

d'être
en mesure
d'envisager
d'offrir
quelque chose à quelqu'un
y me faut des moyens
pour parvenir à mes fins

ça fait que
donnez-moi
des outils
calevaire
ou financez moi
que je me munisse
de moyens
que je remplisse
ma mallette
de love pis d'épées pour les mauvais jours

Temps.

heille
wô
heille wô là
asti c'est ça
j'ai formulé intelligemment mon problème
ha
si je me rends compte de ça

si moi
chuis en mesure
de constater des affaires
abyssales labyrinthiques insondables
c'parce je dois être
en rémission
en voie de quelque chose

je vas où
pis comment ça marche

faut attendre quoi
l'impératif
qu'on me finance
que je concrétise
mes ambitions

de carencé d'émotions de base
que je me refasse

ça fait que/

voulez-vous m'acheter

mes revues
mes cartes
mes crayons
mon poulet

faites un achat
je vous propose un achat
une transaction
une interaction
de l'interaction
entre vous et moi

Temps.

heille

j'te parle tabarnak

heille la folle
veux-tu j'te dise
c'est quoi l'problème
des comme toé

vous criez pas
vous criez pas

j'me fends l'cul
j'veux m'élever m'édifier
sortir de ma marde
j'me renseigne

vous autres
vous m'scrappez
vous m'fourrez
vous me laissez
me débattre dans mon moi-même

chuis pas/

j'ai tu l'air d'un jambon
j'ai tu l'Alberta d'étampée sul cul

chuis pas/
un cave calvase

je la déconstruis
ma marde
pas besoin de choses de doctorats pour ça
the king of the analysis câlisse

c'est qui qui rit là

Il rit longtemps.

j'respire
chuis en vie
envie moi envie moi envie moi envie moi envie moi envie moi envie moi envie moi
enviez moi

Jimmy, à l'oreille de Nico
your circuit's dead
there's something wrong
can you hear me Major Tom
you've really made the grade

you've really hit the grave
rebuild your own puzzle
take a deep breath
inhale
exhale
in heaven
in hell
go fuck yourself

Nico B.
non
you
go fuck yourself

Jimmy gigue jusqu'au congélo. La grande Dame vêtue de blanc, le coffret de splifs dans les mains, saute à l'extérieur de l'enclos.

La grande Dame vêtue de blanc
monsieur B.
allez-vous bien

fermez votre gueule de désespéré
seigneur du ciel

Il tente de sacrer un coup de poing à la dame, mais elle l'esquive façon Uma Thurman.

La grande Dame vêtue de blanc, *immobile, stoïcienne, le coffret toujours dans les mains*
innocent

je t'en sacre
un
deux
trois

Nico B. mime la réception des coups
tu tombes
près des dévotes de Sappho

Nico B. tombe
tu te mets
en boule
le pouce dans la bouche

Nico B. se met en boule le pouce dans la bouche

tu fermes
ta gueule

tu regrettes
d'être en vie pour vivre une vie de marde

t'aimerais ça n'est-ce pas
en manger pour vrai

pour voir
juste pour voir
si c'est moins pire
en mettre dans ta bouche
que d'en manger
tous les jours
au figuré

est-ce que ça réparerait ta vie
est-ce que ça ferait reverse
si tu en mangeais

serais-tu réparé libéré

question rhétorique en esti
n'est-ce pas
pauvre innocent.

Nico B., amoché, se relève à moitié, entre dans la fosse.

Avoir douze ans toute sa vie

La grande Dame vêtue de blanc, *gracieuse, s'allume cigarette sur cigarette et splif sur splif,*
elle s'approvisionne depuis le coffret qu'elle tient.

Ah
misère

j'en ai brunché
de la schnoute

ah
comme la schnoute
a schnouté

on en meurt pas
cependant qu'on en redemande pas

j'ai toujours pensé
que j'étais saine
que j'avais emmagasiné
a certain amount of dignité
que je m'étais
dans les sociabilités
dans des proportions bien dosées
toutes proportions gardées

quelle
courge
belle
courgette
moi ça
l'auteur de mes choix

se croire dur comme fer
saine
lucide
de nous
de notre condition

on se dit
j'ai un pedigree de lucide
mon auto-évaluation de la situation est valide

je suis fucked up et j'ai raison

on le pense
et ça commence

tenter
vainement
de corriger
sa situation
suivre
les paramètres
qu'on régurgite
des paramètres
tirés
d'un irrémédiable déjà-là

ah
être
ou ne pas être
pogné là-dedans

question rhétorique rien que pour les innocents

pfff

Un temps. Deux temps.

je crois pas
dans le sens de la technologie

codes d'accès
adresses ip
s'il vous plaît commenter

en attendant le meilleur
en attendant que les experts mettent au point le Système qui accueillera tout le monde même
les moins bons les moins pieux ceux qui s'écartent du droit chemin des sociabilités connectées

un best of
off life
on line

avez-vous vu Wall-E
les gros obèses
qui se font vivre
de l'autre côté de l'écran
un casque hi-tech sur la tête

ben c'est ça
un monde
meilleur
pour vous
vous pis vous pis vous
même moi
promis promis
signé
les suppôts de la techno

j'aimerais ça
faire un reboot à une date antérieure
faire une tabula rasa
ça veut dire repartir une chose à zéro
je suis allée à l'université j'ai emmagasiné quelques notions

ça revient
des fois
les notions/

ground zero
des réseaux de fils sans fils
des buildings aussi
faut pas laisser le concret de côté
le réseautage version béton

décors
figures
contrastes
de la réalité à l'emporte-pièce à doses éparses
pour être sûr que ça tente personne
de coller les petits bouts d'indices

wakez-vous up

moi-même
en
tant
que
présidente
qui préside
je ne pourrais même pas
recoller
les petits bouts
d'indices

qui forment
la compagnie
que je préside

une décision prise lors d'un conseil sera appliquée comment concrètement je ne serais pas en mesure de descendre de quelques étages pour valider sur le terrain ce qui est pensé dans l'Olympe des cadres/

je préside

je préside des conférences dans lesquelles des jeunes femmes qui auraient probablement pu faire ce que je fais si elles avaient eu plus de chances ou un minimum de volonté apportent le café et les viennoiseries il ne faut SURTOUT pas sous estimer l'importance des viennoiseries les viennoiseries et le café sont le pilier des conférences et assemblées c'est tellement rassurant de savoir que la bouche pourra se dédier à son activité préférée pour quelques secondes les bipèdes aux lobes d'oreilles et aux pouces préhenseurs qui ont leur fesses paisiblement renfoncées dans des chaises rembourrées en peau de quelque animal inférieur pourront arrêter de jouer à performer la supériorité de leur race pour se rappeler que tout ce que leur gueule souhaite au fond c'est arrêter le bla bla incessant pour se bourrer se bourrer se bourrer oublier se bourrer j'aimerais ça des fois être celle qui apporte les viennoiseries et le café

rendez-vous
comptes
rendez-vous
comptes
de l'entretien de relations
garder le contact
continuer les échanges

mayday
que personne aille ailleurs
mayday
être toute seule c'est de la marde insupportable

vivre c'est une maudite job d'entretien
présider c'est une maudite job d'entretien

i am a technicienne de surface de luxe
une concierge
de luxe

de relations qui ont la prétention de détourner l'envie de plonger dans les viennoiseries et le café de nager dans le gras trans et le sucre raffiné danoises glacées croissants croissants amandes chocolatines croissants amandes chocolat sucre à glacer muffins bleuets muffins framboises brioches raisins de Corinthe cannelle café corsé arabica colombien italien brésilien cappuccino café au lait vanille caramel

si au moins j'étais elle/

celle
qui apporte les viennoiseries et le café en plein milieu d'une présentation
les-premiers-boutons-de-l'-uniforme-détachés-à-la-poitrine-pour-garder-un-minimum-de-sex-
appeal-des-gros-anneaux-aux-lobes-d'-oreilles-un-maquillage-de-fille-cochonne-juste-ce-qu'il-
faut-sexy-mais-pas-facile-toujours-un-peu-intimidée-par-les-émanations-de-vapeur-de-cerveaux-
à-cent-mille-qui-vicient-l'-air-de-la-salle-de-conférence-b-996-

mais non/

ground zero
des représentations
those freaking iconics things

hypnotisés
par les représentations
détournés
des viennoiseries

je dis non
dites non
plus d'affaires
d'être hypnotisés
par les mythes de nos existences
les miroirs avec
bang bang
plus d'affaires
de s'hypnotiser
par nos faciès

ah
j'ai tellement pensé que j'étais belle
obsédée
par mon visage
j'ai même déjà pensé
pendant que je célébrais mes études universitaires américaines et que je planais sur une divine
ecstasy
que c'était moi
la plus belle
l'élue

je me serais baisée moi-même
couchée sur mon miroir
je voulais
que mon image me saute dessus

métaphysique du clitoris
quand
j'ai
émergé
j'ai
compris
que je vivais
sur le high
de mon auto-lèchement de cul

vivre là-dessus
dans l'espoir de se dédoubler
pour se baiser soi-même
pour baiser son reflet
je suis high et les miroirs me narguent

9,96 fois des milliards de miroirs qui narguent le monde
shlack
shlack
shlack
rien que sur un temps
comme disait ma mère
qui a toujours mis les bons mots
là où il fallait même si elle a jamais rien compris

chavirer
l'arche de Noé
au-to-da-fé
de l'univers
rendre
la terre en cendrier
chier sur le tas
violer ce qui en reste

la sainte paix pour se bourrer de viennoiseries et de café

Temps.

La Dame rit de façon stridente et prend une petite voix.

j'ai douze ans
douze ans douze ans douze ans maman
j'ai la gueule d'une ado fatiguée
pis c'est moi la folle
mets-en

j'm'en sac' pis j'ai douze ans

Elle retire lentement son chemisier.

Jimmy, pendant qu'elle se déshabille

c'est pas facile de déjouer ton toi-même et ton volonté
as-tu jamais essayé ça

il faut à
affronter
les apories existentielles
il faut à
savoir
les reconnaître

c'est ce que mon père m'a toujours cassé les oreilles avec
deal with your aporie existentielle et toutes les choses vont suivre avec.

La Dame s'allume un autre splif, se tourne face aux maries, entre dans la fosse; toutes les trois se dévisagent et se pognent à la gorge; quelque chose de cérémoniel. La Dame va fumer près de Nico, les maries se recouchent.

Shéhérazade (shift de nuit)

Flo, elle sort du congélateur, façon neuf un un

j'me réveille c'est la nuit

-p- -l- -i- -a- -i- -n-
-a- -p- -t- -t- -o- -s-

sueurs

je vas tu passer à travers ma vie

je vas tu la vivre au complet

est-ce que chuis au centre d'une expérience que tout le monde le sait sauf moi pis que tout le monde me regarde me juge et commente

je/

je le/

supporte pas/

vos contradictions me rentrent dedans comme un wagon de métro à l'heure de pointe je flotte dans ma peau je serais capable de la revirer à l'envers de me mettre volontairement à vif vous m'pitcheriez des litres de mercurochrome je chialerais pis je l'aurais cherché ma mère me dirait hypocritement qu'elle m'avait prévenue pis que j'avais juste à me préparer quand c'était le temps mais coudonc t'en faisais juste à ta tête une tête dure une tête de béton pauv'fille c'est tu ça le discours de l'enfant roi est-ce que je suis souffrante du syndrome de l'enfant roi je fais tu enfant gâtée mes mots mes maux se résument-ils à ceux d'une p'tite reine qui a pas accepté de laisser son diadème de toc dans ses souvenirs ou ça me brûle pour vrai j'ai pas eu mon training de vie ou je l'ai poché sans possibilité de prendre des cours d'été pas faite pour ça c'est une erreur y a un filtre que'qu'part qui a pas fait sa job c'est hors de question que je sorte demain je quitte pas mon lit oh no pas question d'aller me jeter dans la fosse aux loups la fosse aux autres j'me livrerai pas à leur regards qu'ils mangent de la marde je vas me tuer couper l'herbe sous leurs pieds tordus y pourront rien faire ils pourront pas rire ils pourront pas me percer à jour je vas me trucider pis avant j'vas écrire un testament qui dit qu'ils pourront pas venir à mon enterrement c'est ma dernière volonté ils auront pas le choix de l'écouter on défait pas ça des dernières volontés les dernières volontés c'est la dernière chose au monde qui reste de sacrée faut être mort pour retrouver a certain amount of dignité vivre égale perdre sa dignité un peu plus chaque jour vivez vivez vivez dégénérez dégénérez dégénérez trente ans c'est déjà l'âge d'or du dépérissement trente ans c'est déjà le malaise face aux âmes de vingt ans les âmes de vingt ans qui prennent déjà mais à peine conscience de l'approche de leur fin plus belles que tout si proche du trou/

Les deux maries, visiblement irritées, sautent de l'enclos, sacrent Flo dans son congélo.

Intermezzo primero

Sous la douceur d'un heavy métal, les personnages dansent dans l'urgence; quelque chose de désespérément engagé, de maladroit aussi. À l'arrêt de la musique, ils reprennent démesurément leur souffle, ils rampent, s'enroulent dans les élastiques.

Gym

Don A., *il donne des coups dans le vide, sautille, bref, il fait le gars de gym*

Tah tah tah

tiens espèce de pig

tiens espèce de fag

je vais t'apprendre c'est quoi l'élégance

hegh hegh hegh

tu vas suer

par les tripes

tes boyaux

vont

imploser

je vais cogner

jusqu'à ce que

ton crâne

cède

à la pression de mes phalanges

que ton cerveau

s'écoule par tes narines

je vais enfoncer

mes pouces

dans tes orbites de bipède

à deux doigts d'être un macaque

je vais t'étendre au sol

sauter sur ton visage

jusqu'à ce qu'il craque

se détache de ta tête

je vais arracher

tes lobes d'oreilles avec mes dents

je vais crier

mon nom

la bouche

pleine

de ton sang

te défoncer te défoncer te défoncer

tas de viande

pain de viande

te donner à mes chiens

Un temps. Il rit.

on va me donner un gros chèque pour ça
on va m'aduler pour ça
pow pow pow

héros man
les pétasses vont se battent pour me sucer

Nico B., *criant, dans la fosse*
gros mongole du câlisse
y a pas une chatte
qui va vouloir mettre sa bouche
sur ta queue
pleine de sueurs de tes mongolories du câlisse

Don A.
ah oui
tu penses ?

Il va violemment chercher Nico B., prend un rouleau de duct tape, l'amène devant lui et lui tape la bouche.

Back-up

Jimmy, se place près de Zelda; il observe la scène.

Don A., à Nico B.

T'es backé toi

y a du monde
en arrière de toi
du monde qui te fait sentir
béné de dire des affaires
moi oui
je connais
des gens
du monde
en arrière de ma personne
qui attend
que je dise quelque chose
pour applaudir
pour se sentir valorisé
parce que je suis famous
je gagne des tournois
K.O.

commandité par General Mills et McDo
ils me payent cher pour être leur héros
j'ai de la marchandise à livrer
je suis backé pour ça

mon père avait son idée sur moi
il m'a pas entraîné en mauviette
il m'a rendu plus fort
ce qui ne me tue pas me rend plus fort

il m'a présenté ma première chatte
un battant
doit savoir
se servir de sa queue
un battant
doit savoir
se faire craindre
par son ennemi
aussi bien que par sa putain
il m'a présenté Dieu
il m'a rendu encore plus fort

Dieu me donne la force
de réfléchir avec mon jab
Dieu m'envoie au quatre coins du ring
pour mieux rebondir sur les pécheurs
je me tiens à sa droite

ceux qui me suivent
savent que je connais ma vérité
ma vérité est la leur
question d'équilibre
ils sont en arrière c'est leur place
comme moi
je suis là
en arrière de toi

est-ce que c'est pour te backer

Il le gifle derrière la tête.

t'es pas backé
es-tu backable

Il le gifle derrière la tête. Nico B. ne bronche pas.

tu dis rien t'es pas sur mute connasse
je peux rien pour toi si tu fais rien pour toi

Il le gifle derrière la tête. Nico B. ne bronche pas.

rugis
grogne
griffe-moi
grrrrr
impose-moi ta vérité
que je comprenne le monde
sur le sens de ton monde de païen

Il le gifle derrière la tête. Nico B. ne bronche pas.

prouve-moi que ma place est pas en tête de peloton
montre-moi le sens d'être une loque espèce de fag
montre-moi le chemin sinueux de la compassion et de la tolérance
bring me out of my town
tu t'ériges en grand défenseur de chattes

t'es un homme

en es-tu un

Il empoigne les couilles de Nico, qui, eh non, ne bronche pas.

tu les sens
tu les as oubliées

Il prend la main de Nico pour qu'elle touche ses couilles.

tu les préfères aux chattes

Nico reste stoïque.

est-ce que
tu penses
que je les préfère
aux chattes

*Il le/
Il/
ne le gifle pas.*

Jimmy, près de Zelda
qu'il soit lui-même
autant que d'un autre
le bipède
ne réussit pas à
obtenir un 360 de point de vue

Les deux maries surgissent de l'enclos en guerrières.

Les deux maries
okay c'tassez là.

Elles tournent autour de Don comme des vautours, elles lui sautent dessus, bien sûr qu'elles ne sont pas physiquement à la hauteur, c'est pourquoi elles lui sacrent un tissu imbibé de chloroforme sous le nez. Il perd pied. Elles le poussent sur les élastiques de l'enclos, il tombe de l'autre côté. Nico B. demeure là où il est.

maries 2.0

Les maries sont côte à côte, comme deux élèves qui récitent une leçon apprise par cœur. Nico est étendu à leurs pieds.

Les deux maries

On mangeait des sticks de poisson High Liner
des gâteaux de poudre Betty Crocker
des sauces Knorr
des pâtes Side Kicks
(parma rosa et tomates séchées au soleil nos préférées)
on avait le fier sentiment de cuisiner
de vraies petites cheffes mais ça allait plus vite
puis
ils nous ont exposé une masse spongieuse qui goûtait rien
c'te brique blanchâtre qu'on disait qu'à serait la viande du futur
le substitut de nos mots de bouche et de conscience
l'ersatz du meat lover par excellence
on y a cru

on portait des jupes à ras nos fentes pis des bottes à semelles compensées (pour compenser)
blow job in the dark frottements d'épées
foutues jeunes vieilles de marde
la vérité dans le désœuvrement volontaire
on avait le fier sentiment d'exister
de vraies petites ladies mais on allait plus vite

puis
ils nous ont échographiées pis la réalité s'en est allée
la sagesse dans le labeur pis le beurre pour acheter
on y a cru en esti

on lisait des livres qu'on comprenait rien dedans mais qu'on s'en contre-crissait

s'en foutre pis se faire foutre s'en foutre pour se faire foutre
se faire toute pute pis mâchouiller du réchauffé réconfortant
miam miam/

Marie P. s'éloigne subitement de Marie B., les faisant se sortir de leur bulle.

Marie P.

crisse r'donne moé ma vie sti

Marie B.

pis toé
va chier
c'est toé
tu m'usurpes l'identité sti de niaiseuse
tu devrais être gênée

Marie P.

moé
va chier
je sais même pu t'es qui à force que tu te prends pour moé
quessé ça c't'amitié là
on est tu censé devenir une masse
qui pense la même estie d'affaire sur toutes les esties d'affaires

Marie B.

c'est moé la cute en toué cas ça c'est clair

Marie P.

t'es folle c'est moé la cute

Marie B.

c'est moé
va chier
c'est moé
qui a le profil le plus liké

Marie P.

va chier
c'est moé
mes statuts sont ben plus trashes

Marie B.

on s'en fout de tes statuts
c'est de pics que j'parle
tu fais dans le classique la beauté normale
t'es pas oseuse dans ton look
t'es poche

Marie P.

'est bonne tabarnak
t'es tellement lame ma nouare
ça fait pitié
j'ai deux likes de plus que toé su ma dernière pic

Marie B.

chu sûre t'as demandé à du monde qui comprend pas trop de la liker
genre ta mère pis tes monones

ha

chu sûre esti t'as créé des faux comptes
pour faire monter tes likes

c'est trop ton genre

ha

j'ai vu que t'avais friendé du monde que je connais pas
toute s'explique

Marie P.

crisse t'as pas d'vie ma nouare

Marie B.

chu pas nouare connasse

Marie P.

pis ça on s'en câlisse

t'es tellement jalouse que tu m'espionnes esti

Temps.

grosse torche jalouse

t'es tellement obsédée par moé

que tu veux toute voir pis savoir mes affaires

tu m'renifles comme une chienne

Elle fait la chienne qui renifle et sort la langue.

c'pour ça t'étais contente de t'fourrer l'nez entre mes deux jambes

ça t'a permis de m'étudier de proche

en toute quiétude

hein ma chienne

moé la conne j'ai rien vu

Elle fait la chienne qui fait la belle.

Marie B.

va chier

si tu penses

avoir mis le doigt sul bobo

c'est toé le bobo estie de lesbo narcissique

Marie P.
ah ben ma tabarnak

Elles viennent pour se battre, puis changent d'avis en voyant entrer La Vieille.

Marie B.
ah pis fuck off j'me donnerai pas d'même en spectacle
chu pas une lutteuse de marde

Marie P.
mets-en

La Vieille, sortant tant bien que mal de l'enclos, élastiques obligeant, les balaye avec ses mains sales pouffes !

Les maries retournent à l'enclos tout en se faisant wouche-woucher par La Vieille.

Cuirassée

La Vieille

La robe
que j'aimais
à retirer
dans les moments de désirs
les plus inappropriés
n'est plus qu'une étoffe
poreuse
à l'image de la personne
beaucoup trop vieille
que je suis maintenant
pour vous parler de nudité

je n'ai
aujourd'hui
plus de sexe
envolées
mes
libidineuses
années

je fus
moi
la pointée du doigt
la réjouisseuse
celle sur qui se retournaient
les maris
les amis
les vôtres

j'eus
moi
ce goût
pour les jeux de la chair
cette concupiscence
qui n'attend pas
l'abaissement d'une culotte
pour jouir
celle qui mène
de chambre en chambre
de banquette en banquette
j'incarnai
moi

une nymphe aux manies assumées
 faite d'une pâte de cyprine
 j'exprimais la cyprine
 hélas
 je suis ne suis plus
 qu'une voyeuse
 mes traits
 rabougris
 mon visage
 jardin de plis
 mon rouge à lèvres
 trop rouge pour ma vieille bouche
 mon fard
 exagère
 le creux de mes paupières
 mon fard
 oublie
 que mes pommettes
 ne sont plus
 saillantes
 mascotte invisible

de l'intérieur de mon costume de cuir dégénéré du haut de mon balcon branlant je suis
 condamnée à les juger j'observe leur jeunesse en fleur leur déhanchement faussement
 désintéressé leurs épanchements démesurément désinvoltes sans pudeur sans grâce/
 pitié

savez-vous ce qu'elles ont trouvé
 pour faire les intéressantes
 je vous le donne en mille

-----> L'
 I
 R
 O
 N
 I
 E <-----

la coquetterie
 n'est plus
 suffisante
 encore doivent-elles
 ennuyer leurs pauvres coqs
 avec leurs

prétentions
cérébrales
c'est à celle qui aura le plus d'esprit
conjugué à un sourire
mi-vicieux mi-vois ce que ma caboche peut t'offrir
que
revient
le trophée
de la meilleure
enjôleuse/
oh mais attendez
elles écrivent
de la grande poésie
elles rigolent
ont des opinions sur tout
même lorsqu'elles ne savent pas
de quoi elles parlent
l'important étant de montrer
que leur bouche
et leurs mains
sont bonnes
à autre chose
qu'à ça
et leurs doigts
elles doivent se les enfoncer
très profond
dans leurs grands yeux trop curieux
pour ne pas se rendre compte
qu'elles se
fourvoient
bêtement

de tout temps
les étalons n'ont cherché qu'une chose
et ce n'est certainement pas
faire des courbettes
devant de prétendues
soupleses intellectuelles
veulent-ils réellement
de ces poulettes
qui ne se laissent pas appeler poulettes
veulent-ils réellement
de ces vipères
qui ont le culot de revendiquer

et le droit à une sexualité débridée et celui de leurs fonctions cognitives
auriez-vous survécu
si vous aviez joué
les faraudes
vous les auriez eus
vos mioches et vos bicoques

moi
je n'en ai pas voulu
j'ai préféré
garder libre
mon sexe
voyager
mais ce n'est pas pour autant
que j'aurais
joué
les
cérébrales
à l'époque
vous
aviez vos rôles
la tendresse le maternage
j'avais
les miens
et tout allait presque pour le mieux dans notre bas monde/
ah mais si
sapristiiiiiii
allons ne me deviez-vous pas fière chandelle
lorsque
vos maris
vous revenaient ragaillardis
lorsque
exténuées
vous retourniez
à vos foyers
encrassés
qu'il vous fallait encore poutser
avant de préparer un repas
apprécié
ni des chiards
ni de monsieur
et que certains soirs
Dieu soit loué
par ses bas instincts

vous n'étiez pas tourmentées
n'étiez-vous pas reconnaissantes
nenni
vous avez raison
je pousse la note
ne vous fiez pas à mes sophismes
ne me remerciez pas
je ne désirais pas
réellement
vous rendre service
je ne vous aurais pas même porté secours

je vous l'ai dit
j'étais
une nymphe
aux manies assumées
en dehors
de mes
monotones fonctions bureautiques
non pas putain
j'employais
mes nuits
à
réaliser
ces
manies
au coin des rues les mardis et jeudis dans des cabarets les mercredis et vendredis on me
surnommait alors The Very Yummy Black Mamba j'effectuais des contorsions dignes d'une
gymnaste émoustillée j'entretenais des mensurations plus voluptueuses qu'une Monroe ou
qu'une Taylor mon affection pour le cuir et pour les objets érotiques alors peu connus a fait de
moi l'une des précurseurs les plus en vogue dans le domaine de la séduction nocturne oui
j'étais une pure aguicheuse - - - - - les
femmes payaient toujours mieux allez savoir pourquoi
toutefois

un soir
la plus teigne de mes collègues secrétaires avait suivi son mari qu'elle trouva blotti entre moi et
une certaine Lisette la geignarde me fit un scandale on ne me laissa pas reprendre mes
fonctions de cheffe des secrétaires du grand cabinet d'avocats qui m'employait depuis six ans
dès lors je me désolidarisai de la condition féminine j'échangeai ma vie pour une autre
désenchaînée des conventions mes sabots trottèrent d'est en ouest je connus des joies et des
extases que jamais je n'avais soupçonnées
et
le
Far West

et
vous
savez
pas une seule fois
je n'ai eu besoin
de prétendre
avoir inventé la roue

si j'étais
eux
je ne voudrais plus rien savoir
de la gent féminine
je formerais
la première génération d'hommes
qui n'aiment pas
les
femmes
de détestables
satyriasiques
qui ne se satisferaient
qu'entre eux

ha
voyez
incapables
de tolérer
ces beauvoireuses
excitées
ils les abandonneront
là
pantoises
comme les pauvres
chattes
qu'elles sont déjà

et elles
forcées
de rester entre elles
quel
magnifique
spectacle
ce sera là
n'ayant plus à s'essouffler avec leur

i
r
o
n
i
e

à la mords-moi-le-nœud pour affirmer leur parité intellectuelle que feront-elles elles
tournoieront et tournoieront et tournoieront sur elles-mêmes jusqu'à en devenir folles je les
saluerai de mon balcon et je m'en balance/

vous et moi
serons purgées
de leur impudence
nous retrouverons
notre équilibre d'antan/
quand les cochons voleront

tiens
je les somme
d'oser
m'observer
que leur regard au fond si puéril et apeuré se souille de la scène déshumanisée qu'offre mon
corps celui qui les attend et qui arrive sans crier gare qu'elles se désaveuglent et se soumettent à
ma volonté je les somme de mirer mon stigmaté l'ablation qui emporta la moitié de ma féminité
saillante que leurs yeux se posent sur ma poitrine éborgnée si elles s'imaginent que

l'
i
r
o
n
i
e
et

l'esprit
les abriteront de la nature/

oh

mais

attendez

j'ai compris

elles veulent me voir affligée me voir souffrir sous la géhenne des insolents miroirs humains que
je me morfonde que je hurle des ah délivrez-moi seigneurs les médecins de la vieillesse
avilissante je n'en puis plus des regards

bouhou

ha

pouah

cela n'arrivera pas.

Elle se dirige non sans misère vers l'enclos.

Intermezzo secundo

La Vieille lève sa jambe gauche pour monter sur l'enclos et la redescend aussitôt. Puis la remonte. Après quelques allers-retours ainsi, les maries, Lucie, et la Dame, d'où elles sont, l'imitent; l'effet d'entraînement se propage et suivent Nico, Don et Jimmy. Les bras droits, feignant se raccrocher à quelque bouée, entrent en mouvement. Cadence et synchronisation. Alternance des sons. Hard techno. Jazz sexy. Hard techno. Jazz sexy. Hard techno. Jazz sexy. Quelque chose de mécanique et d'outrageusement inhumain. À l'arrêt de la musique, La Vieille reprend son élan puis grimpe l'enclos sans ambages.

Target

Lucie K., elle surgit du derrière de l'enclos, tous se braquent, position d'otages style, elle brandit un bâton de hockey en guise de kalachnikov

Aller au Walmart osti que j'aime ça j'veux dire j'achète pas leur marde là chu pas cave ni pauvre mais sacrement, t'as tu déjà vu la faune qui se tient là eille moé j'ai pris de la drogue en esti quand j't'ais ado pis j'en ai halluciné que l'tabarnak des affaires pis toute mais aller au Walmart de un ça t'enlève toute envie d'de prendre une track pis d'd'être toute croche d'deux ben crisse c'est un pur divertissement en soi tsé en lui-même là dedans lui par z'emp là-bas tu voué du monde qui s'pogne esti pour des cossins qui ont pas besoin juste parce c't'en spécial du monde que ça veut juste se bourrer l'bas ventre déjà fullé de paquets de 3 cochonneries pour 9.96 les mêmes qui se tiennent dins buffets le samedi soir pis qui confondent JFK avec PFK le Walmart c'est un vari-baril de conjonctures vêtues de jogging du Bangladesh qui se ressemblent toutes que tu sais jamais sur quoi tu tombes quand tu plonges pis tu p plonges pis tu plonges ta main graisseuse dedans pis qu'après avoir dépensé ton cash tu peux aller au salon de couéffure juste après être passé à 'caisse parce t'a faite des économies substantielles avec tes achats de marde qui te serviront jamais te faire faire une coupe laitte que pas personne porte sauf c'te communauté là le Commonwealth de la coupe save money live better une permanente p'tit colonel style que tu sais que la caissière a va mouiller quand a va voir ça ça va y donner des idées a va aller chez vous pis amener des packs de cookies fourrés de crémage blanc cheap qu'elle a piqués à la fin de son shift pis que vous allez fourrer en vous en effouarrant dans le cul pis vous licher pis vous étendre le crémage partout dins craques mes tabarnaks tu peux te faire un osti de show avec l'imagination man lâche la dope c'est overrated va juste chez Walmart à 'place pis le mécanisme va s'enclencher tu-seul les comiques quittent jamais la scène sont pognés là toué t'es le spectateur qui déambule le promeneur de ta solitude le berceur de ta quiétude you got the pawa peace man

À ces mots elle va échanger son bâton-kalach pour une épée contre les mauvais jours, dans l'enclos. Nico B. inspire fortement et arrache l'épée de ses mains. L'épée est visiblement un jouet.

Nico B.
t'es qui toi
t'es effrontée en tabarnak
de te pointer ici
avec ton discours
de bourgeoise à marde
déblatérer sur le monde bipède qui a pas d'affaires

Lucie K.

heille

toué

j't'ai size

drette quand chu arrivée icitte

sensitive au boutte pas une once de drive

t'es pas un leader que'qu'un de tête

tu

follow le flow

tu

te contentes

de c'qu'on te donne

tu

vas pas

chercher c'que tu veux

tu

veux rien

anyway

Temps.

Nico B.

moi j'laisse mon prochain en paix

je milite pour le monde

la

paix

à l'intérieur

du monde

Il se touche la poitrine et fait le lotus.

no one to talk with

all by myself

no one to talk with

but i'm happy on my shelf

Il rit.

Nico B.

j'ai peut-être pas

des choses de doctorats

mais je creuse

mon nuage

³ Sam Cooke, *Ain't Misbehavin'*, 1957.

en esti

Il prend l'épée de Lucie K., fait le militaire, sourit et fait le hara-kiri. Jimmy mime Nico B., puis se relève d'un bond.

Jimmy

one day i was riding my bicycle in my land of/

i completely forget where

i was going

i just rode for hours in the land of Nod

i was thinking of the poem of that guy who wrote *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*

*From breakfast on through all the day
At home among my friends I stay,
But every night I go abroad
Afar into the land of Nod.*

*All by myself I have to go,
With none to tell me what to do
All alone beside the streams
And up the mountain-sides of dreams.*

*The strangest things are there for me,
Both things to eat and things to see,
And many frightening sights abroad
Till morning in the land of Nod.*

*Try as I like to find the way,
I never can get back by day,
Nor can remember plain and clear
The curious music that I hear⁴*

i am used to
people being rude
but
it is
extra

⁴ Robert Louis Stevenson, *The Land of Nod*, 1885.

hurtful
when they
point and laugh
at you
i just
do not understand
why
 people
 are
 so
 deliberately
 cruel
 to
 o
 t
 h
 e
 r
 s

La grande dame vêtue de blanc, *s'examinant devant le miroir*
je vous regarde
je ne vous vois pas pas en train de vous plaindre
vous êtes pas plus vêtue par la vérité que quiconque qui est pogné ici
trouvez-vous un autre lieu pour donner vos leçons d'authenticité
j'achète pas
non
j'achète pas.

*Jimmy pointe dans la direction des maries qui sont dans l'enclos et sélectionnent des posters.
Elles semblent surprises dans leur intimité, se retournent. Les maries sortent de leur intimité
toutes recourbées, façon Cro-Magnon, se tenant le ventre, elles traversent les élastiques.*

Pope-moi

Les maries sortent solennellement de leurs vêtements des pages de magazines, des posters, les défrèpent, en posent sur le sol, en collent d'autres un peu partout avec du duct tape.

Marie B.
Elle est belle

Marie P.
elle est plus belle

Marie B.
lui il me fait rien
body de papier

Marie P.
lui il est laitte en esti

Marie B.
non
il
pope
juste
pas
mais
il est pas laitte

lui
il pourrait
être beau

Marie P.
lui
il aurait besoin d'être fripé pour poper

Elle le fripe puis le lance.

Marie B.
ah
je l'avais oubliée celle-là
mère
de tous les complexes
de ma jeunesse
de marde

Marie P.
c'est elle
qui doit être complexée
maintenant
quin r'garde

Elle met l'image d'une autre à côté d'elle.

c'est pu elle la plus belle

Marie B.
j'trouve pas moé
y
m'semble
que
ça
va
toujours
être

-----> elle

la
+
belle
elle a
le potentiel
de supériorité le plus élevé
le plus constant
tu la mets
n'importe où
elle garde sa prestance

Marie P.
quesse tu connais à ça la prestance

Marie B.
crisse
'des années
que j'compile
mes analyses/

Elle sort un tableau, craie et efface du dessous du ring et fera des dessins pourris pour illustrer ses propos.

dans tout environnement

que tu te r'trouves dedans
y a des potentiels de supériorité
entre les individus
ça se déploie plus ou moins consciemment
dans l'atmosphère dans l'air
ça s'sent
ces affaires là
j'invente pas ça sti
j'tends l'oreille
that's it

ça fait que quand
t'es dans une pièce
avec du monde
y a des séries d'analyses
dans des grilles
qui se startent

I. le corps
I.I. le haut vs le bas
ça s'peut
qui en aient qui aient
le haut beau
mais le bas déformé
genre cul de cheval
ou le bas beau
avec des bras slacks
ça
ça baisse
la cote
tu suite
comme à 'a bourse
ça baisse le seuil d'éligibilité à la supériorité globale
ça fait que les autres autour sont contents parce qu'ils ont plus de chances
pour atteindre
voire dépasser
le seuil
sauf
que
ça crée des sous-catégories des écarts de même
parce que là
au lieu d'éliminer ce corps là
pis de baser l'évaluation
rien que sur le global package
tous ceux qui savent

qu'ils ont des parties plus avantageuses que d'autres
vont réclamer
avec vigueur
des sous-catégories
à l'emporte-pièce
pour toutes les parties
ousse
qu'ils voient
qu'ils ont des avantages
une
vraie
démocratisation
well fair
du beau
dans l'ordinaire

bien sûr
que ça se divise en masculin féminin
bien sûr
on sait c'est lequel qui écope le plus

attention
l'usage du féminin
n'est pas
utilisé
dans le but d'alléger le texte/

1.2. le package haut bas
ceux qui ont le bas pis le haut beaux
sont directs
éligibles
pour la catégorie du global package
celle que tu veux gagner

c'est là
qu'est
toute l'enjeu
une fois que tous les éligibles
sont identifiés
ça part
ça part pour vrai
ça filtre
ça compare
ça mesure
ça fait

des moyennes des estimations
si t'es dans un autre pays
ça peut changer les données
si t'es dans une région bizarre
aussi
un laitte
peut être pas pire

mais disons
qu'on est en temps normal là
y en a qui sont éliminés
d'autres qui sont envoyés
dans une para catégorie
pour average rates

ces gens-là
sont pas qualifiés
pour le podium
mais sont corrects
c'est comme
des packages passe-partout
on les remarque pas
mais
des fois
y réussissent
des fois
y réussissent
à se propulser aux tops
on sait pas trop comment ils ont fait
pour arriver là

sont pas médiocres
MAIS Y POPENT PAS

Marie P.
pis la face

Marie B.
ça évalue les faces aussi
même principe

pis après
les résultats sont annoncés
dans le sous-verbal/

y a aussi
des séries d'analyses
qui se startent
pour la valeur du monde
selon les statuts là
faque
si toé
t'as une meilleure
job
que toé
mais que toé
t'as étudié plus
ou que t'as voyagé plus
ou whatever affaire
ben ça l'embarque toute dans
les décomptes
les analyses
les moyennes
les comparaisons
pis
c'est sûr
que si tu gagnes
les deux catégories
(global package physique pis valeur selon les statuts)
tes pas mal suprême/

à savoir laquelle est plus glorieuse
est un combat en soi
on
pourrait
dire
que
c'est celle du physique
parce que tout passe par là en premier je rencontre que'qu'un ce qui saute dans ma face c'est sa
face c'est ça que je juge en premier si sa face me plaît pas y a des chances pour que j'en laisse
aucune à sa valeur de se surélever de se transcender de sa face/

mais
y
pourrait
avoir
des
contestations
pour
dire

que

gagner la catégorie des statuts c'est supérieur à gagner la catégorie du global package physique parce que souvent y faut plus se forcer pour avoir un statut t'as un statut t'as sué de la tête un tant soit peu y a que'qu'chose de louable sauf qu'encore une fois si tu ressembles à rien t'es comme moins une menace même si ton statut kicke des culs/

constat :

c'est toujours nébuleux

la hiérarchie

des catégories

ça fait que

pour désigner

le vrai gagnant

ça dépend

de comment

se déroule le moment

dans lequel se passe les évaluations

Marie P.

donc c'est contextuel

Marie B.

c'est contextuel

des fois

ça crée

des nouvelles

catégories

spontanées

comme celle

de la personnalité charmante

celle-là fout la marde

elle peut débalancer

tant au plan

de la catégorie physique

que de la valeur selon statut:

t'es pas objectivement beau c'est pas grave parce que ta personnalité charmante vient huiler ta face de façon à c'qu'elle puisse poper malgré tes traits ingrats la personnalité c'est comme un spray de pépites d'éclat

quand la catégorie personnalité charmante se starte

y faut que tu sois

complètement

dans la game

que tu te réveilles
parce que si
c'te catégorie là s'est créée
ben tous ceux
qui étaient pu dans la course
reviennent automatiquement dedans

tu comprends
ils
vont
pas
rester
à
regarder
sauf
les non-éligibles
et
les artistes au-dessus de l'orgueil de la compétition (donc pas les acteurs)
ceux qui vont se faire éliminer
finissent
en bons spectateurs
qui watchent la game
avec les non-éligibles
et les artistes

ça s'peut aussi
que parmi les éliminés
figurent des qualifiés
qui s'étaient hissés au top
dans d'autres catégories
mais qui se sont fait voler
leur place
par des nouveaux qualifiés
des néophytes que ça s'appelle
c'est une constante reconfiguration/

ça s'peut que pendant la game
que'qu'un entende que'qu'chose
une anecdote
qui lui mette la puce à l'oreille
d'une catégorie à ajouter
pis là il sème c'te catégorie là
qui est donc pas spontanée
mais artificielle
mais toute aussi valable

ça fait qu'il sème
shlack
de même

dans le fond
c'est une question
d'égo
si t'as une façade hot
mais t'as pas d'égo
t'as pas c'qu'y faut
pour te backer
toi-même
quand vient le temps
des sociabilités
t'es faite
tu te fais bouffer tout rond

mais toute ça
c'est ben subtil là
c'est dans l'air
le sous-verbal

Marie P.
c'est quoi
c'est comme des algorithmes

Marie B.
oui c'est ça
des algorithmes
c'est comme des algorithmes qui font toute la job

Marie P.
donc c'est métaphysique

Marie B.
c'est métaphysique
une métaphysique du clit
version sociabilités
c'est la métaphysique des sociabilités
c'est ma théorie
c'est intuitif mais argumenté
c'est ma théorie

Marie P.
c'est de la marde les algorithmes/

elle
est belle

Marie B.
elle
est plus belle
elle torche toute catégorie

Marie P.
l'as-tu Filles d'Aujourd'hui ou Adorable ?

Marie B.
qu'est-ce ça fait ?

Marie P.
t'es comme très torturée
innocemment torturée
comme si
dans
ta
jeunesse
de
marde
on t'avait fait
miroiter
une vie d'adulte
édulcorée
un leurre
d'hygiène
dans des conditions matures et supportables
bien dans ta peau
si tu utilises du Clean & Clean
matin et soir
pis que tu
participes au concours Gagne un an de produits C&C en donnant le nom du dernier gars
qu'Émilie a frenché au party du Spot en partenariat avec Filles d'Aujourd'hui et Watatatow
t'as une face
t'as un comportement
de fille
qui a
consommé
sans modération
du
Filles d'aujourd'hui

on vous donne le toute crachat dans vos petites becs

petites pies
picoisseuses de miettes
tellement fragiles
pour combien de longtemps vous surviverez

vous farez quoi
quand ça ne sera
plus vous
les plus belles

la vie après la beauté

devenir militantes
devenez militantes
prendre bénéfices
avec vos visages

La Vieille, elle surgit, un splif à la bouche

rraaaah non

sapristiiiiiiii

non

n'allez pas gâcher votre joli minois avec des remontrances à la mords-moi-le nœud

après quoi

vous irez danser dans les rues comme des enquineuses en quête d'une reconnaissance de
votre savoir-agir

rendez-vous ce service : demeurez vous et vos petites fesses bien rebondies bien au chaud dans
vos schémas pop machin ça vaudra mieux pour vous.

Parfum de femme

Lucie K.

J'étais là
dans un café
je pensais à rien
je m'offrais le spectacle
des clients
pis là à un men'né
j'ai réalisé que c'était une clientèle juste de femmes
des femmes qui consomment
des clientes/

j'veux dire
chu pas retardée
je le voyais ben que c'était
une clientèle de femmes
mais jusque là j'y pensais pas vraiment
c'est pas comme si
c'tait rare d'en voir en vrai

mais là c'est juste que/

j'me suis mis à/
j'sais pas à les trouver
belles
autonomes
en route vers que'qu'chose
j'me disais osti
moi aussi
moi aussi
à cet instant où je vous parle je minaude pas ignorez mon sexe l'odeur de mon sexe la couleur
de mes yeux le shining de mes cheveux épargnez moi la galanterie d'acquiescer pour pas me
contrarier épargnez-moi votre épargnage épargnez-moi épargnez moi pas/
quelle marde

si au moins j'm'étais levée
que j'aurais eu le guts de me lever
pis de leur dire
je le sais qu'on est mieux qu'ailleurs
mais que c'est pas ça encore
qu'on porte notre sexe
l'odeur de notre sexe

comme on porte la peau d'un animal rare
même si on est pas rare pantoute

que ça s'peut qu'on s'haïsse
souvent on s'haït
on s'haït
on voudrait se tuer tellement on s'haït
que'chose de primitif
qui r'monte
à la surface des rencontres
empêche la collégialité bon enfant
la saine fraîcheur d'une solidarité sans arrière-pensée sans complaisance
notre sexe
l'odeur de notre sexe
qui dégage
un air
vicié d'avance
je vous aime osti je vous haïs/

c'est ben beau mais/
à un men'né chu sortie de ma bulle
un couple à côté de moi
traverse une crise
revient sur des chicanes
lui trouve que c'est devenu pu vivable
marcher sur des oeufs
c'est pire depuis sa deuxième grossesse
il lui avait demandé de partir de leur appart
elle était partie chez sa mère depuis que'qu'jours
il lui demande d'expliquer
ses crises
ses sautes d'humeurs
ses attitudes de folle
de femme qui porte l'hystérie

sa mère l'appelle
elle répond
ça va super bien toi

elle ment si bien
je suis avec F.
on se rappelle

il s'appelle F.
mon cher F.

elle n'a pas défait le sapin
il est pu capable de le voir
on est en février

elle s'appelle A.
A. est fatiguée

hormones de grossesse
sa bonne humeur tient pas à grand chose
pourquoi qu'il le défait pas lui crisse
il fume son joint dans la maison
il veut pas faire ça dans le garage pour pas que ça empeste
mais dans la maison/
se câliser des affaires
dans la face
retenir juste les moments
de marde
aller trop loin
les deux on est allés trop loin
96% des femmes vivent ça tu le sais pas

non il le sait pas
il doute

ça s'peut pas c'est des histoires de bonnes femmes
moi aussi je le vis même si je le porte pas
lui il a un gros pouf tout décâlé
que ton linge sale dépasse de d'dans
que ça a l'air de la chienne à Jacques

c'est pas moi qui a commencé c'est toi

tu fais ça

toi tu fais ça
t'as dit ça sur ce ton là

tu t'en câlisses c'te fois là t'es allé/

t'as aucune câlisse d'idée de ce que je vis
tu t'en sacres
toi t'es parfait

c'est une passe juste une passe oui ' est poche oui ça gosse mais c'est une passe osti j'ai pu le goût de manger je veux boire un verre me calmer mais crisse chu pas tu seule je peux pas boire pis je dois manger

c'est son frère
elle répond
je prends un café avec F.
on revient de l'hôpital passer une écho
on pense c'tun gars
on se rappelle

quesse qu'on fait
je peux tu revenir vivre chez nous
donne-moi un break
on prend un break

Jimmy, dansant quelque chose de folklorique

je ne veux pas non
des antidépresseurs
je ne veux pas non
de tueurs de tristesse
je ne veux pas non
de prescriptions
je veux à
être joué
je veux à
être assimilé
c'est ça
c'est la clé
c'est simple.

Spermathon

Don A. prend Lucie K., la balance de tous bords tous côtés, on dirait qu'elle a le poids d'une plume. Ce qui a l'air d'une agression se change tranquillement en une sorte de rituel, mi-sacrificiel mi-séducteur. Ivresse des mouvements, rebuffade de l'autre, etc. Pantomimes dégénérées de coïts, lançage d'objets, vêtements enlevés pis remis. Les deux rient.

Don A., à genoux; Lucie K. danse d'un pas lent

Est-ce que j'peux me répandre en excuses

est-ce que j'peux me répandre en toi

m'échapper me liquéfier en toi

si/

je/

si je meurs/

tu/

tu vas me laisser/

grandir/

en toi/

je/

peux tu repousser en toi

si je fais congeler ma semence

vas-tu l'utiliser un jour si je suis plus là

peux-tu t'assurer que je me perpétue

peux-tu me promettre que je m'éteindrai jamais vraiment

vas-tu l'appeler comme moi

vas-tu lui montrer des photos de moi

vas-tu lui dire qui j'étais

j'étais qui

est-ce que/

j'étais pour toi ce que je pensais que t'étais pour moi

est-ce que/

j'étais ce que je pensais

est-ce que/

j'étais moi

est-ce que/

c'était moi

t'existais pas vraiment

on s'est rentré dedans

comme deux fantômes

deux macchabées
qui essayaient
de vivre comme si de rien n'était
de se refaire une santé
une cure de bonheur pour 9,96

belle marde comme tu le dirais si bien

Il prend les jambes de Lucie K. et les tient bien serrées.

fais-moi/
vivre/
merde
fais-moi vivre
encore

tu veux
que je me batte pour toi
tu veux
que je m'écrase sous toi
je pourrais tuer
j'ai des putains de couilles d'acier

Il se prend les couilles. Il prend la main de Lucie et la main sur ses couilles.

qu'est-ce qu'il te faut de plus
tu veux me les couper
que je sois plus un homme
que mon père se moque de moi
que Dieu se moque de moi

qu'est-ce que ça prend de plus à ta chatte
elle en a pas assez
tu veux tout prendre
tu te satisfais pas.

Elle ne l'entend pas; il frappe sur ses jambes; elle l'étouffe. Les maries prennent chacune une extrémité du corps de Don A. pis l'amènent dans la fosse; Lucie K. continue sa danse. Elles reviennent la chercher, chacune prenant son bras, la tirant. Elle tente en vain de résister à son « arrestation », elle finit aussi dans la fosse.

Last call

La grande Dame vêtue de blanc, *se regardant dans le miroir*

Moi

moi là-dedans

qui est-ce

qui va

s'en faire

pour moi

je gère

alors j'ai pas besoin d'être gérée

une mère

ça a pas besoin d'être pris dans ses bras

je veux et j'exige d'être gérée/

bon

qui/

qui est-ce qui/

qui est-ce qui va me gérer/

je/

Elle reprend sa petite voix.

maman

maaaaaaaaaaan

a

a

a

aaaaamaaaaaaan

La Vieille

j'ai tué quelqu'un une fois

c'était un accident

il l'avait cherché remarquez bien

un bouseux sans envergure

un man qui n'avait rien d'un gentle

il a voulu forcer la note

je ne pouvais plus respirer

son visage

transfiguré

une excitation morbide

je l'ai frappé sur la tempe avec un soldat de plomb
il gisait sur le tapis comme une marmotte abattue
mais il n'était pas mort

j'ai pensé que je devais aller jusqu'au bout
moi Edna fille de Jacob et Elaine-Ruth venue de ma petite campagne pour embrasser des
ambitions citadines j'allais commettre mon premier meurtre

Emportée

je me suis emparée
d'un flacon de cyanure
et lui en ai versé plein sa grosse gorge
en tenant fermement sa grosse mâchoire de bougre goulou

d'énormes bulles blanches sortaient de sa bouche
je suis demeurée là
à l'observer trépasser
silencieuse et solennelle

ça me rappelait
l'observation des vaches
dans mon enfance
lorsqu'elles donnaient la vie
sauf que ce jour-là c'est la mort qui l'a remporté
et c'est moi qui l'ai donnée

*Satisfaite, elle s'allume un splif qu'elle prend dans le coffret. Dans un empressement très
rythmé, le reste s'en suit.*

Nico B.

ça y est
j'ai parié
le pari de Pascal
si je brûle en enfer
y en a une gagne qui vont payer

Hara-kiri bis. Jimmy mime bis.

La grande Dame vêtue de blanc
à propos de l'enfantement
sentir son enveloppe
se déchirer de l'intérieur
corps étranger voulant émerger
corps étranger déchiqueteur
entrailles

vagin
anus
pop
que jaillissent les enfants/

non

Jimmy, se levant d'un bond
acheter du temps
du temps pour penser à
du temps pour passer avec
du temps pour oublier de

Les deux maries
je montre mon cul
tu montres ton cul
elle montre son cul
nous montrons notre cul
vous montrez votre cul
elles montrent leur cul
ils se crossent devant l'amas de culs
ils arrêteront lorsque voleront les cochons

Don A.
ce que je donnerais pour me faire enculer

Il bouge, sensualité.

peux pas
pas le choix
god me blesse

Lucie K.
on est tu bien végé
on est tu bien à vegger

Jimmy
i'm learning some french those days
amours chiennes et solidarité
algorithmes et métaphysique du clitoris
j'aime les viennoiseries et le café

La Vieille
je vais me dédier au caressage de cercles vicieux
à l'admiration du sabotage

amen shalom.

Pluie de parapluies à cocktails. Tous accueillent la pluie et reprennent leur position initiale.

Shéhérazade (shift de jour)

Flo, sort brusquement de son congélo

J'me réveille c'est le matin
des ostis de rayons de soleil dans la face
j'ai réussi
j'ai passé la nuit
elle m'a pas eue/

elle m'a tu eue

se/
remplir
détourner l'attention
se/
remplir
éviter de faire des enfants
se/
remplir
à s'en fendre le ventre
se/
remplir
reins intestins foie
se/
remplir
creuser le vide des pensées de marde
se/
remplir
faire jaillir la marde qui stagne dans la tête

Elle reprend son souffle.

i am the dead women stored in a freezer i am Lavinia i am Ophelia
am i the dead women stored in a freezer am i Lavinia am i Ophelia ?

Tous et toutes dansent sur place.

Danse de malade puis Flo retourne au congélo puis that's it.

Attaques à vide
Bousculer la situation théâtrale au confluent de l'humour et de
l'invective dans la pièce Rouge Gueule d'Étienne Lepage

Étude

« Tandis que coulent des torrents le long de mon nez, que ma chemise colle, que mon pantalon
a une consistance huileuse, et que mes jambes me démangent¹. »
Bernard-Marie Koltès

« Le comique est un rapport profondément tragique au monde². »
Étienne Lepage

Rouge Gueule vous fait l'effet d'une gifle. Une gifle qui pincera longtemps puisque l'intensité et le rythme ne s'essouffent pas en cours de route pour laisser au lecteur-spectateur le temps de recevoir le coup, de se ressaisir. C'est à rebours qu'il appréhende ce dont il vient d'être témoin : une pièce qui porte son message et son unicité non pas tant dans les propos des personnages – qui reprennent bien souvent, et de manière assumée, des lieux communs – mais plutôt dans leur façon de communiquer entre eux, ou plutôt de ne pas communiquer du tout. *Rouge Gueule*, d'Étienne Lepage, jeune dramaturge québécois contemporain, présente une mécanique visant manifestement à « attaquer » l'Autre, qu'il s'agisse d'un récepteur intra ou extradiégétique, c'est-à-dire d'un personnage ou du lecteur-spectateur. Dans chacun des dix-sept tableaux, un personnage³ hurle, même lorsqu'il ne hurle pas, provoque de manière humoristique un remous qui ne cherche pas à se justifier pour s'exprimer, qui n'a pas besoin de motifs, qui se suffit dans l'explication de la contingence et de la conjoncture. À la sortie de la pièce, en 2009, au théâtre Espace Go, Hervé Guay soulignait que

[c]es comportements extrêmes s'éclairent quand on sait que *Rouge Gueule* constitue une rare incursion de la dramaturgie québécoise dans le théâtre « in-yer-face », mouvement dramatique auquel sont associés Sarah Kane, Mark Ravenhill et Martin Crimp, et ayant connu son apogée dans les années 1990 en Grande-Bretagne⁴.

¹ « Lettres d'Afrique » [février 1978], *Europe*, no 823-824, novembre-décembre 1997, p. 13.

² Lors d'un entretien dans le cadre du séminaire « Théâtre québécois. Les trentenaires. », donné par Jean-Marc Larue à l'automne 2013 à l'université de Montréal.

³ Il y en a rarement plus qu'un.

⁴ Hervé Guay, « Le rouge aux lèvres », *Spirale*, n° 231, 2010, p. 60.

Il semble en effet difficile de parler de certains jeunes dramaturges contemporains québécois sans faire référence à l'esthétique du théâtre *In-Yer-Face*, qui, reine des *nasty nineties*, enfume encore les scènes théâtrales, et pas seulement anglaises. Sans chercher à nier, non plus qu'à confirmer un tel rapprochement, ce travail part plutôt de la perspective que de l'écriture de ces auteurs en général et de celle de Lepage en particulier, se dégage souvent une violence dans les discours, de même qu'une tendance marquée pour un certain humour. On n'a qu'à penser à *Porc-épic* de David Paquet, où les personnages se frappent et s'humilient dans une atmosphère riieuse et légère, vidée de gravité et de lourdeur, ou encore *Billy*, de Fabien Cloutier, où le lecteur-spectateur, en témoin des confrontations violentes de préjugés sociaux, trouve un plaisir coupable à rire bien que ce qu'il voit ou lit soit à pleurer.

Chez Lepage, les attaques se perpètrent d'une part par un humour cru, influencé par la culture populaire, le trivial; un humour qui fonctionne de manière plutôt classique en convoquant des procédés aisément repérables et sans cesse réutilisés par l'auteur. D'autre part, la mécanique de « combat » se manifeste par l'invective, ainsi que par une violence caractérisée, du début à la fin, par le « manque »; un manque dans la motivation des actions. Est-ce à dire que les actions (ou anti-actions) sont motivées par le manque ? Ces grands traits sont pour ainsi dire « maniés » par des personnages particulièrement combattifs, sortes de soldats se rendant au front (affronter l'Autre), dans une lutte au service de leur individualité, ou plutôt de leur solitude.

Personnage type, *trash-talk* et humour

Ainsi, cette étude de *Rouge Gueule* s'intéresse aux relations qu'entretiennent l'humour et l'univers brutal de l'œuvre; leur interaction, dans la perspective où l'humour est inextricablement lié à la violence – un humour « réactif », de combat, la scène se faisant l'arène – et où, comme le mentionnait Lepage, « le comique est un rapport profondément tragique au monde. »

Le personnage type de *Rouge Gueule* a un rôle phare dans cette étude puisque c'est par son truchement, à travers lui que les thèmes sont traités. Il s'agit d'un personnage en crise, rebelle. Un personnage dont l'« état » fait entrevoir les attaques comme symptomatiques d'une réalité

théâtrale bousculée : à la crise vécue par ce personnage type, au plan diégétique, correspond une crise traversée par le personnage de théâtre en général, aujourd'hui. Le personnage semble d'emblée concevoir l'Autre comme un adversaire, tintant les échanges d'une atmosphère de sport de combat, où le *trash-talking*⁵ est allègrement utilisé.

L'esthétique de « l'arsenal » langagier, du *trash-talk*, sera étudiée afin de mieux circonscrire les attaques; ce qu'elles annoncent, si elles mènent quelque part : sont-elles des moyens, et le cas échéant, pour parvenir à quelle fin puisque la fable, et donc la « quête », dans le théâtre contemporain est souvent remise en question ? On verra comment les attaques « à vide »⁶, sont, chez Lepage, la force motrice de ce que Lehmann nomme la « situation théâtrale », soit la situation où se rencontrent « l'acte esthétique (jouer) et l'acte de réception (assister au spectacle) »⁷. C'est aussi la question de l'invective⁸, et plus largement celle du langage, qui sont étudiées à travers le rapport tyrannique qu'entretient le langage avec celui qui le porte ; une tyrannie tant dans sa vulnérabilité (linguistique) que dans sa souveraineté. De quelle manière se solde la tyrannie langage-personnage ? En outre, de quelle manière se solde la tyrannie « injurieux » - injurié ? Ces pistes de réflexions permettent de mieux rendre compte de la portée des attaques : de leur impact sur la situation théâtrale, ainsi que sur la situation d'énonciation, qui appelle le lecteur-spectateur à être partie prenante de la diégèse.

Quant à l'humour⁹, *Rouge Gueule* met en place des modalités qui résonnent, en filigrane, à une certaine atmosphère théâtrale que l'on retrouve sur la scène contemporaine québécoise. Il

⁵ « Le *trash-talking* (ou *trash-talk*, « dérapage verbal ») désigne le fait de tenir des propos prétentieux ou insultants envers l'adversaire lors de compétitions sportives. Profondément ancrée dans la culture du sport nord-américain, cette pratique a avant tout pour but de déstabiliser et d'intimider l'adversaire, mais peut également avoir un but humoristique. » Wikipédia, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Trash-talking>

⁶ J'entends par là des attaques qui, pour diverses raisons, demeurent sans réponses.

⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 19.

⁸ Pratiquement inhérente à la moindre prise de parole du personnage type de Lepage.

⁹ Précisions quant aux termes de « rire », de « comique » et d'« humour » qui ne sont pas utilisés indifféremment. L'humour sera entendu comme une « disposition », un « état », qui « emprunte au comique et à l'ironie », mais/et qui aussi « recherche les aspects philosophiques cachés de l'existence. » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 58.) Le comique désigne soit un moment, une conjoncture qui viendrait provoquer le rire, mais aussi une « arme sociale », donc comme moyen servant à provoquer un effet. Le rire est pour sa part entendu comme un affect « provenant de la transformation soudaine d'une attente très tendue qui ne débouche

s'agit d'un humour qui s'apparente à l'humour noir¹⁰ bien qu'il ne soit pas que cela, un humour qui implique la dérision que l'on prête souvent au théâtre contemporain, bien qu'il ne se réduise pas qu'à cela. Lepage semble mettre en mots un humour venant à la « rescousse » d'une multiplication d'« accès de lucidité », d'une appréhension si lucide et crue du monde qu'il n'y a que son absurdité qui se fasse ressentir et qui demeure supportable.

Présenté à la page 90, le *Tableau I : recensement des procédés comiques, traces du rire, attaques, onomatopées et du stand up* rend compte de la récurrence des procédés comiques ainsi que de leur confluence avec des invectives, lorsqu'il y a lieu. Y figurent les dix-sept tableaux de la pièce, une recension des invectives, des jurons, des procédés comiques, des traces du rire en didascalie, des attaques physiques et des attaques verbales directes et indirectes (lorsqu'elles ne sont pas directement adressées à un personnage sur la scène), des onomatopées (soulignées en filigrane, mais elles ne seront pas ici l'objet d'une étude), ainsi que la présence ou non d'une forme de *stand up*, également caractéristique de la pièce. La lecture du tableau permet de circonscrire et de mieux visualiser les intersections où confluent l'humour et l'invective. À cet effet, l'ouvrage de Pierre Bornecque, *Les procédés comiques au théâtre*, qui recense les procédés utilisés au théâtre pour créer des effets comiques, a pu servir d'outil pour nommer les procédés convoqués par Lepage.

sur rien » (*Ibid.*, p.57.) mais aussi comme « une expression, un symptôme, un diagnostic [...] d'un sentiment double ou contradictoire [...] » (Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1971, p. 311.)

¹⁰ Suivant la définition d'Henri Bénac: « [L'humour noir] donne parfois une telle impression d'illogisme que la cohésion du monde rationnel ne nous apparaît plus, que nous avons le sentiment de vivre dans un monde surréel, qui, ou bien nous libère du réel ou bien est comme une aggravation de celui-ci [...] » Pierre Bornecque, *Les procédés comiques au théâtre*, Paris, Les éditions panthéon, 1995, p. 281.

Tableau 1 : Recensement des procédés comiques, traces du rire, attaques, onomatopées et du *stand up*

Scènes et personnages	Invectives et jurons	Procédés comiques	Traces du rire (didascalies)	Attaques (physiques ou verbales)	Onomatopées	<i>Stand up</i>
1. Clint Eastwood Véronique + voix de Félicie et du père pp. 7-12.	« Chien » / « chien sale » : 4 « Enfant de chienne » : 4 « Enculé » : 3 Jurons: 21 « Meurs »/menaces: 5 « Fuck you/ fucker » : 3	Mouvement dans les attaques: contraste; Écart: la voix du père, à la fin/ chute = Farce; Pantomime (Clint Eastwood)	-	Verbales directes Physique (imaginaire)	3	
2. Some ugly shit Dave pp. 13-20.	« Gros cul » : 3 « Dégueulasse » : 6 « Fuck » : 1 « Petit crisse » : 1 *invectives indirectes	Registre grossier, puérilité grossière et naïve du personnage	-	Verbales indirectes	7	x
3. Popsicle Félicie pp. 21-23.	« Fuck you » : 2 « Fif »	-	-	-	1	
4. Fists of fury Michel pp. 24-29	-	Gêne, bégaiement, malaise	-	-	1	
5. Butcher Mélanie pp. 30-31.	Jurons: 7	Écart: entre la gravité du geste et sa banalisation, à la fin/ chute	-	Physique	5	x
6. Popsicle part two Francis pp. 32-33.	-	Innocence, naïveté du personnage	-	-	7	
7. Some letter Jean et Michel pp. 34-48.	Jurons : 3 « Conne » : 2 *invectives indirectes	Bégaiement, malaise; contraste entre malaise, gêne et le culot des propos; Imitation grotesque (signe naturel (rot)); Farce : doublement adressée (destinataire intra et extrascénique)	6 rires de moquerie		3	

Scènes	Invectives et jurons	Procédés comiques	Traces du rire (didascalies)	Attaques (phys. ou verbales)	Onoma- topées	Stand up
8. Best friends Félicie et Véronique pp. 49-55.	« Ta yeule » :8 « Fuck you » :5 « Conne » :5 Juron:1	Puérilité grossière des personnages; Imitation grotesque (d'un signe naturel (coït))	2 (1 de cynisme 1 de moquerie)	Verbales	-	
9. National sport André pp. 56-63.	« Conne » : 2 *invective indirecte	Auto-dérision; on « entend » aussi la dérision de l'auteur	3 de dérision	Physique directe Verbales indirectes	10	X
10. Bad Habit Bamoko pp. 64-65.	-	Farce/ chute (destinataire extrascénique)	1 de moquerie	-	-	X
11. About rape Véronique pp. 66-68.	Provocation Jurons:2 « Con/ conne » :6 « Stupid » :3 « Ta yeule »/ « shut up » :5 « Fraiche » :3	Auto-dérision on « entend » aussi la dérision de l'auteur Chute/Farce (destinataire extrascénique)	-	Verbales	1	X
12. Credit cards Dave pp. 69-74.	Juron:1 « con » :1 *indirecte	Exagération	-	-	5	X
13. In and out Madame Leblanc, Francis pp. 75-80.	-	Improbabilité	-	-	-	
14. Pep talk Bamoko pp. 81-87.	Provocation, menace « Braillard » « Tapette » « Maillet » « Twit » « Écureuil empaillé » :2	Déformation de physionomie (animale)	-	Verbales+ menace physique	3	X
15. Caught up André pp. 88-98.	« Salope » :2 « Conne » « Pétasse » :2 « Plote »	Chute/Farce (destinataire extrascénique) Imitation grotesque (animale)	4 de gêne, de malaise	Verbales	19	
16. My name carved in a star Jean pp. 99-100.	-	-	-	-	-	X
17. Not again?! Mélanie pp. 101-107.	Jurons:12 « Chien »/ « chien sale » :2 Menaces:12	Alternance des insultes et des mots d'amour; écart comique créé dans les intentions contradictoire du personnage; mort bête et inattendue	-	Verbales+ menaces physiques	-	

Synthèse du tableau I: pistes interprétatives

Comme cette étude ne peut traiter de manière exhaustive tous les éléments qui ressortent du tableau précédent, en voici néanmoins les grands traits, dont certains seront décortiqués ultérieurement. Si presque toutes les scènes contiennent au moins un procédé comique, celui qui revient le plus est la farce. Au sens de Pierre Bornecque, il s'agit d'un procédé dont la structure de base vise à « parvenir à tromper l'autre, à le farcer [...] tout est tromperie dans la farce [...] le langage lui-même est tromperie¹¹. » On retrouve notamment quatre variantes de la farce dans les scènes « Bad habit », « About rape », « Caught up », et « Some letter ». En effet, s'il y a toujours une variation dans la répétition des farces, elles présentent toutes une chute servant à révéler au lecteur-spectateur qu'il vient d'être trompé :

SOME LETTER

*Deux hommes
vestons-cravates
assis face à face
sérieux*

*Un d'entre eux (Michel) est de dos
L'autre (Jean) tient une lettre ouverte
dans sa main
Ils se regardent*

[...]

*Jean prend une grande respiration
sort son cellulaire
et compose*

JEAN

[...]

Michel

[...]

Y est en amour avec toi

[...]

Oui y t'aime

Je te jure

T'as juste à lui écrire la même lettre

¹¹ *Ibid. pp. 52-53.*

Si tu veux
je te la redonne

[...]
OK
Viens la chercher

[...]
est-ce que tu pourrais arrêter chez Tampopo en
venant ?

*Michel se retourne
On voit son visage pour la première fois
Il est complètement rouge
Il n'en peut plus de se retenir de rire
Il se penche sur Jean
et lui fait signe qu'il dépasse les bornes
Jean
le sourire aux lèvres
lui fait signe que tout va bien
Michel doit s'éloigner
tant il ne peut plus se retenir*

[...]
*Jean se concentre en avalant de l'air
et fait le plus gros rot possible
dans le téléphone*

Oh
Excuse-moi
Excuse-moi
J'ai pas faite exprès

*Michel ne se peut plus
Il pleure de rire*

[...]
OK ?
Deux nouilles Singapour
Tu vas t'en rappeler ?
OK

Grouille

Il raccroche
MICHEL, *explosant d'incrédulité de rire*
Mais est ben conne !

[...] ¹²

¹² Étienne Lepage, *Rouge Gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007, pp. 34-48.

Dans « About rape », le discours de Véronique, aux allures subversives, qui pourrait sembler vouloir dénoncer quelque chose, prend une tournure inattendue lorsqu'il devient en effet dénonciation mais laquelle est plutôt tournée vers sa « condition » de jeune fille privilégiée, sorte d'autodérision corrosive :

On veut toutes se faire violer

...

We yearn for it everyone everyone ton père ma sœur le directeur d'école la grand-mère du voisin the rich the poor tout le monde veut se faire prendre par des mains sales se faire pénétrer de force dans un lieu sale scream [...] pourquoi tu me dis pas t'es juste une petite conne bored qui fait sa fraîche ? Pis ça ? Qu'est-ce que ça fout qu'est-ce que ça peut ben te faire jamais je vais me faire violer t'es malade j'ai ben trop peur d'avoir mal chu ben trop fière de m'ennuyer je veux rester une petite conne qui fait sa fraîche je le sais chus une petite conne une petite agace une vierge agace une reine vierge agace [...] ¹³

Dans « Caught up », le lecteur-spectateur se trouve « farcé » lorsqu'il se rend compte à la fin de la scène qu'André (de dos tout le long de sorte que le spectateur ne voit pas la personne interloquée) s'attaquait verbalement à une image d'un magazine pornographique plutôt qu'à une jeune femme, que l'on avait crue jusque là mineure et non francophone. Quant à la scène « Bad habit », elle sera vue brièvement vers la fin de l'étude.

On retrouve également d'abondants malaises, souvent à la limite du risible, provoqués pour la plupart par des propos puérils, comme dans « Some ugly shit », où Dave tient un discours sur l'affliction que ce doit être d'être laid. Son éthos d'adolescent plutôt bête et sa superficialité font rire au début, mais l'étirement de cette réflexion apparemment très naïve rend ambigu l'effet comique : on rit, mais on ressent aussi un certain malaise. Michel, de « Fists of fury », est mal à l'aise tout au long de sa tentative de parler de sodomie, et c'est son malaise, redoublé d'un bégaiement, qui provoque l'effet comique.

On remarque aussi l'« imitation grotesque¹⁴ » de signes naturels, par exemple de coït, dans la scène « Best friends » ou encore de rots, dans « Some letter », et on peut ajouter la

¹³ *Ibid.*, pp. 66; 68.

¹⁴ Pierre Bornecque, *op. cit.*, p. 96.

« déformation de physionomie¹⁵ » lorsque Bamoko de « Pep talk » imite le faciès d'un écureuil empaillé. L'autodérision est utilisée par André dans « National sport » lorsqu'il pose un regard rétrospectif sur le ratage de sa vie, on le verra plus loin, ainsi que par Véronique, dans « About rape », lorsqu'elle se moque, comme on l'a vu, de son statut social.

Les rires indiqués dans les didascalies sont d'égale importance: moqueurs, sarcastiques, voire sardoniques, ils expriment chaque fois un mal-être; jamais ils ne sont signe de joie ou de bien-être. Un exemple d'abord dans « Best friends » :

VÉRONIQUE

T'es conne

Félicie rit

[...]

FÉLICIE

À un moment donné

y était tout essoufflé

pis y a comme eu un soupir

Un genre de soupir

qui y est sorti de la gorge

Un genre de soupir

Ç'a faite comme

Elle pousse un soupir aigu

[...]

Elles rient¹⁶

Puis, dans « Caught up » :

FRANCIS

P'pa ?

André se retourne

soudainement surpris

Il tient une revue porno

devant son sexe

Qu'est-ce que tu fais ?

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶ Étienne Lepage, *op. cit.*, p. 54.

ANDRÉ
Chus
Chus en train de me changer

FRANCIS
Dans ma chambre ?

[...]
Silence
André est sans issue
Il part à rire

[...]
Il rit encore

[...]
Il éclate de rire

[...]
Il se passe la main dans les cheveux
et sort en riant encore un peu
[...]¹⁷

L'extrait de « Some letter », plus haut, est aussi un exemple probant de trace de rires de l'ordre de la moquerie et de la méchanceté.

On remarquera l'ironie des titres des tableaux, par exemple « Not again?! », dont les points d'interrogation et d'exclamation font référence au déjà-vu de la première scène, et, bien que cela ne figure pas dans le tableau, on peut aisément repérer, au niveau dramaturgique, la présence ludique du dramaturge, comme dans « Some ugly shit », où il ne manque pas de donner ses impressions sur le personnage dans les didascalies, par exemple : « *Il réfléchit encore*[...] *Il continue de constater*¹⁸ ».

Par ailleurs, neuf tableaux sur dix-sept présentent des attaques verbales (soit directement dirigées contre un récepteur, un « tu » intrascénique ou absent (ou imaginaire), soit indirectement, en parlant de quelqu'un à un autre personnage ou des gens en général). Cinq

¹⁷ *Ibid.*, pp. 97-98.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 14-15.

scènes intègrent quant à elles des attaques physiques ou menaces d'attaques physiques. L'impressionnante propension des personnages à noyer de jurons leur discours contribue clairement, même s'ils ne constituent pas des attaques à proprement parler, à renforcer l'atmosphère hostile, de « combat », à travers le caractère agressif des personnages.

Ainsi, Véronique et Mélanie, l'une dans la première, l'autre dans la dernière scène, criblent d'insultes un injurié absent (ces deux scènes seront analysées plus loin). Les insultes lancées dans ces scènes, en raison de leur accumulation outrancière et parce qu'elles en deviennent caricaturales, sont autant de procédés comiques.

Félicie et Véronique, de « Best friends », dans l'un des rares dialogues de la pièce, sont incapables de sortir d'un registre d'invectives au point où la définition même de l'invective paraît vidée de sa portée, devenue coquille sans contenu. Les attaques verbales que sont les invectives s'inscrivent dans un comportement normalisé, dans un code social admis et entretenu, qui ne rend plus l'invective comme une attaque, mais comme une banale formule de salutation (cette scène sera également étudiée ultérieurement).

Il est impératif de souligner que pratiquement la moitié des tableaux s'apparente à du *stand up*. À noter par exemple le discours de Dave sur la consommation dans « Credits cards » :

[...]
Y décident que tu veux une crème glacée
OK
Une crème glacée
Pas si pire
On peut imaginer pire
mais là
t'as jamais aimé ça
la crème glacée
D'un coup
paf!
Y t'en faut une
absolument
pis d'une marque ben précise
Fudgeo¹⁹

¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

Ou encore le discours de « motivation » de Bamoko, dans « Pep talk » :

OK
Écoute-moi
là
Écoute ça
Pis répète-toi-le dans ta tête
OK ?
T'es capable
Tout ce que tu veux est juste là
Devant toi

[...]
Peut-être que je devrais descendre
ici
maintenant
pis te donner un coup de pied dans le cul

[...] ²⁰

La propension pour le *stand up* dans *Rouge Gueule*, mais aussi dans d'autres œuvres contemporaines québécoises, comme *Ainsi parlait*, d'Étienne Lepage et Frédérick Gravel, *Scotstown* et *Cranbourne*, de Fabien Cloutier, ou *King Dave*, d'Alexandre Goyette, pour ne nommer que ces pièces, n'est pas anodine et fait très certainement écho à un engouement populaire pour les *one man/woman show*. Si cette forme de divertissement, cet art de la scène ainsi intégré au médium qu'est le théâtre tend certainement à rendre plus poreuse la définition de ce dernier, il y a fort à parier que cette intégration est intimement liée à une volonté non-seulement de dire et représenter autrement, mais aussi, de recevoir autrement. On aura l'occasion de revenir à cet aspect. Globalement, ce qui ressort de la lecture du tableau et de sa synthèse est cette atmosphère critique qui semble au bord d'exploser à chaque mot. Si les personnages de *Rouge Gueule* traversent une crise, il semble qu'elle aille plus loin, dépassant leur « condition » intradiégétique pour concerner la condition, l'« état présent » du personnage de théâtre au sens large.

²⁰ *Ibid.*, pp. 81; 83.

Le personnage de théâtre au bord de la crise de nerfs

Cette étude part du postulat que le personnage est en continuelle « crise » – existentielle – qu'il s'agirait en quelque sorte de sa condition propre, et qu'il serait par ce fait même, comme l'affirme Robert Abirached dans son ouvrage *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, un rebelle. Chez Lepage, le rebelle semble n'avoir d'autre cause, d'autre finalité que sa propre survie, animé par un instinct de survie et de domination en ce qu'il s'érige contre autrui, pour survivre. Parallèlement à lui, le personnage contemporain de théâtre combat aussi sa fin, sa mort annoncée à travers les âges du théâtre. La « crise » du personnage est également corollaire d'un rapport au langage qui fait alterner tyrannie et soumission :

[N]ous ne gouvernons pas le langage, mais c'est lui qui nous domine, parce qu'il ne peut se discipliner dans les canaux de la rationalité [...] inefficace s'il s'agit de traduire la pensée [...] le langage se produit à travers les hommes – ça parle inlassablement de bouche en bouche [...] – montant du fond d'eux-mêmes le plus anonyme et le plus obscur, leur procurant de confortables mirages, mais surtout les déportant où ils ne veulent pas aller, les effilochant dans le vide et leur dérobant de phrase en phrase le pouvoir qu'il ne cesse de leur promettre²¹.

Le personnage type de Lepage, dont les paroles sont incisives, donne tantôt l'impression de posséder un langage soumis à sa volonté, sculpté minutieusement à même la pensée; tantôt l'impression que le langage humilie celui qui le porte, que la méticulosité avec laquelle il est produit traduit plutôt une impossibilité de coopérer, de communiquer complètement :

La sodomie c'est
c'est pas de ma faute

[...]
Bon
Là
Oui
Je mets mon poing
sur la table
je
c'est toujours moi qui
Pis là
non
Je mets mon

²¹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, p. 400.

Bon

[...]
On se comprend
C'est bien
Je
C'est juste que
Ça peut pas nous
On va pas se²²

Le comique étant souvent un fait de langage, surtout lorsqu'il s'imbrique à l'invective, ce rapport soumission-domination entre le langage et le personnage constitue une perspective incontournable dans la lecture de la pièce.

Le personnage type de *Rouge Gueule*: absence de motifs et banalisation de l'Autre

On pourrait affirmer qu'il y a une apparente absence de raison d'être des attaques ainsi qu'une banalisation des « victimes », des injuriés, et que si cette absence et cette banalisation reviennent tel un leitmotiv dans la pièce, c'est peut-être parce que l'humour et les attaques marquent le caractère « adolescent », voire « adulescent » des personnages. Les scènes en viennent à correspondre à des « crises » (adolescentes), à des décharges émotives, desquelles ne subsiste que le résultat, une suite d'effets sans cause, de réactions sans provocations ou même, de provocations sans réactions.

Le lecteur-spectateur assiste donc au règne du manque, de motivation, alors que les motifs sont « en grève »; de considération, alors que les Autres sont banalisés. Ces manques se constatent dans plusieurs tableaux, dont « Butcher », où Mélanie raconte une agression qu'elle a commise. Son monologue est bâti sur la forme d'une anecdote intégrant anaphoriquement une figure atténuante (dans l'expression « j'ai même pas »), qui contraste avec la gravité du geste. De « j'ai même pas mangé » à « je le connais même pas je l'ai jamais vu TOW ! » à, à la fin

²² Étienne Lepage, *op. cit.*, « Fists of fury », pp. 28-29.

du récit, « je fais même pas de face je sors pis je m'en vas direct chez Pizza Hut ²³», il y a cette idée de combler le manque par la violence comme on comble la faim en mangeant. Une banale anecdote, donc, d'une personne qui, entre le moment où elle a faim et celui où elle se sustentera, donne libre cours à son instinct de violence, en livre le récit, avec la fougue du combattant, comme si justement il s'agissait d'un état de guerre où massacrer quelqu'un avant le petit-déjeuner faisait partie de la routine. Elle se compare au passage à Kent Nagano en faisant un salut. Cette comparaison aux allures absurdes tient moins de l'héroïsation de l'attaque que de sa banalisation, et de surcroît, de l'humiliation de la victime, bien qu'indifférenciée (ni nom ni statut). En plaçant ainsi l'attaque au même niveau que le grandiose (le chef d'orchestre), l'absence de motif et la violence immotivée, sans haine, sont rendues spectaculaires, mais dans ce qui relèverait plutôt d'un numéro grotesque, d'un spectacle « de salon ».

Cela revient à donner en spectacle la dépersonnalisation de l'Autre, la banalisation de la quête, du motif, dans ce qui relève à la fois de la complaisance, du besoin du regard d'un tiers (le lecteur-spectateur), pour donner de la valeur à ce qui autrement n'en a pas, et à la fois de la contingence, voire de l'absurdité de la violence, en ce que la victime de Mélanie est une victime accidentelle, victime du hasard.

Cette contingence et cette complaisance dans la violence se retrouvent également dans « National sport », alors qu'André s'apprête à battre Dave en lui assénant des coups de bâton de golf. André fait de l'humour directement adressé au tiers, créant une proximité, voire une connivence avec lui. Un humour lourd, écrasant, qui adopte un ton résolument léger pour décrire un acte de violence. Ce moment instaure un contraste, un décalage entre le dire et le faire :

Ah vous étiez là
Faites vous en pas
C'est pas ce que vous croyez
Je m'en vais seulement lui défoncer le crâne à coups
de bâton de golf
[...]
C'est pas tellement
que je lui en veux

²³ *Ibid.*, p. 30.

à lui
en particulier
En fait
c'est
des frustrations personnelles
[...]
accumulées depuis des années
pis comme je suis pas assez intelligent
pour me rendre compte que c'est mon problème
je me venge
gratuitement
sur quelqu'un qui m'a rien fait²⁴

André pose un regard extralucide sur la situation, ce qui le pousse à l'autodérision et lui permet d'extérioriser de façon humoristique son mal-être, pour mieux s'en détacher. Ces deux scènes, deux numéros de *stand up* teintés d'humour noir, illustrent bien l'absence de manichéisme de la pièce, pour la simple raison qu'il n'y figure pas de « bons » personnages; tous semblent motivés, pour le peu de motifs que l'on puisse leur prêter, par le « laid », le mensonger, l'indolence. Les deux tableaux, « Butcher » et « National sport »²⁵, esquissent le plus simplement ce que sont les attaques à vide, soit des attaques qui « surgissent » d'un instinct de violence irrépressible, sans véritable raison invoquée ni « reconnaissance » de la victime, victime non plus seulement de l'attaque d'un personnage, mais de l'absurdité qui la place au mauvais endroit au mauvais moment, dans une pure et simple conjoncture d'événements, et comme « sacrifiée » pour nourrir une complaisance certaine de l'agresseur. L'attaque est aussi « à vide » en ce qu'elle ne rencontre pas de réplique ou de vengeance, elle demeure sans écho, se bute à elle-même.

Ainsi, l'écart entre le ton (léger) et le propos (lourd), les chutes inattendues des scènes, les farces, l'autodérision, les malaises, les imitations grotesques sont autant de procédés comiques qui servent non pas, ou pas uniquement, l'attente du « rieur » ou encore l'atténuation de la violence, mais servent les attaques mêmes, constituent leurs leviers. Cette configuration donne lieu à un véritable pied de nez dirigé non plus vers le personnage injurié, récepteur intradiégétique, mais vers le récepteur extradiégétique même, le lecteur-spectateur, ce tiers

²⁴ *Ibid.*, pp. 56-57.

²⁵ Précisons au passage qu'au plan textuel, la violence n'est pas représentée dans *Butcher*, mais dite, alors que le texte confirme qu'elle est montrée dans « National sport ».

témoin. Si au théâtre il est question d'une double situation d'énonciation, en ce que l'auteur, par l'intermédiaire des échanges entre les personnages, « raconte » une fable, il y a ici dépassement d'une fable « racontée » au récepteur, en ce qu'une percée diégétique s'établit entre personnage et spectateur, voire entre acteur et spectateur, et même, entre auteur et spectateur. Ce dernier est visé par l'adresse théâtrale.

Dans un mode plus « traditionnel », le lecteur-spectateur serait témoin des attaques, et comprendrait (l'on suppose) que l'auteur lui transmet un message x. Ici, le lecteur-spectateur fait partie du message : la situation dramatique de *Rouge Gueule* l'intègre à travers le jeu des adresses des personnages en scène. Ce faisant, le rapport entre l'émetteur intradiégétique et le récepteur extradiégétique se trouve bousculé : ce dernier devient lui-même l'injurié. Il est forcé de contempler, de plonger dans la situation théâtrale, mise en abîme. Ce serait là l'idée d'un « nouveau dialogisme » formulée par Hervé Guay, laquelle naitrait dans cette percée communicationnelle entre émetteur (intradiégétique) et récepteur (extradiégétique); une stratégie énonciative, donc, en ce que ce dernier est élevé au niveau de l'acte de jouer, comme on le verra dans la prochaine section.

La dimension du spectacle est pleinement réaffirmée, assumée, et la place du lecteur-spectateur est d'autant plus primordiale, ouvertement nécessaire. À travers la mise en abîme non seulement de l'acte de jouer, mais de l'acte de réception, provoquée par la confluence de l'humour et de l'invective, la situation théâtrale est bousculée.

Renouveau dialogique et stratégie énonciative

Dans son article « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », Hervé Guay traite de diverses stratégies énonciatives adoptées par les dramaturges québécois contemporains afin d'adresser leurs œuvres aux destinataires, et montre que le milieu théâtral, québécois en l'occurrence, à partir du XX^e siècle, tend à « rompre avec le drame et les dialogues comme épine dorsale de la représentation²⁶. » En outre, il démontre la place grandissante consacrée au spectateur – et par le fait même, la plus grande importance donnée

²⁶ *Ibid.*, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », L'Annuaire théâtral, No 47, printemps 2010 p.15.

à l'aspect « spectacle » du théâtre –, les créateurs ont de plus en plus ce désir de faire de la place au lecteur-spectateur, à rapprocher les deux pôles de la communication dans la situation théâtrale.

Dans « Vers un dialogisme hétéromorphe », Guay aborde l'idée d'un nouveau dialogisme, un dialogisme qui serait « dorénavant moins axé » sur les relations entre les personnages, pour plutôt explorer celles entre l'émetteur et le récepteur. Ce dialogisme diffère en partie de sa première définition forgée par Bakhtine²⁷, en ce qu'il implique tout ce qui se dit en dehors du dialogue même, et consiste en une communication implicite entre émetteur et récepteur impliquant une démultiplication des voix. Ce nouveau dialogisme « se caractérise d'abord par un usage moins extensif du dialogue traditionnel, conçu comme forme écrite et stable, lequel se voit remplacé en tout ou en partie par de nouvelles formes dialogiques propres à la scène²⁸. » Lepage forge en quelque sorte sa propre stratégie d'énonciation, notamment en exploitant la forme du *stand up* et en mettant en place la mécanique des attaques; l'idée de « nouveau dialogisme » s'articule pleinement dans *Rouge Gueule*. Si la rencontre de l'humour et de l'invective est la pierre angulaire de la pièce, elle a invariablement un effet sur la situation théâtrale, en bousculant le jeu et l'écoute.

Dans la solitude du monologue

Les personnages de *Rouge Gueule* sont en quelque sorte des soldats solitaires se rendant au front, affronter un Autre, lequel est soit nommé, mais absent, soit présent, mais muet; le récepteur a cette impression que l'Autre peut être n'importe qui, voire peut-être lui-même puisqu'il se voit directement interpellé. Le tiers témoin devient cet Autre. Les « personnages-combattants » sont prisonniers d'une lutte avec eux-mêmes, comme si l'altérité

²⁷ « Est dialogique toute forme qui permet de faire entendre plusieurs voix, les invite à s'exprimer dans leur propre langue et à se répondre les unes aux autres. En somme, le dialogisme bakhtinien suppose au sein d'une même œuvre une coprésence de plusieurs voix relativement autonomes. Marvin Carlson rappelle que Bakhtine considère, paradoxalement, le texte de théâtre comme peu susceptible de mener à une représentation dialogique du monde. Pour le penseur russe, pour être authentiquement dramatiques, les répliques qui composent le drame doivent recréer une vision du monde unifiée. [...] Suivant la logique bakhtinienne, tout discours à l'intérieur de la représentation, qui ne cherche pas à prolonger, sur un autre mode, celui de l'auteur, s'il participe d'un imaginaire spécifique et qu'il est décodable comme tel par le spectateur, acquiert une portée dialogique. » Hervé Guay, « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, No 88, automne 2008, p. 64.

²⁸ *Ibid.* p. 68.

attaquée refusait son rôle de victime ou comme si elle adhéraient totalement à l'idée d'être ciblée, injuriée, battue, mais toujours le combat ne semble servir d'autre cause que l'individualité de l'attaquant. Chaque monologuant interpelle l'Autre dans son monologue, que cet autre soit le lecteur-spectateur ou une instance imaginaire, abstraite. Tout se passe comme si le monologue cherchait à déclencher un dialogue, qui n'advient toutefois jamais; à la solitude associée au monologue se greffe un appel à l'Autre.

Si Benveniste définit le monologue comme un « dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur, entre un moi locuteur et un moi écouteur²⁹ », le monologue chez Lepage est toujours adressé à un Autre, imaginaire ou réel, et *a fortiori*, à un récepteur supplémentaire : le lecteur-spectateur. Impossible ici de ne pas songer à Guay et aux stratégies de communication mises en place allant de l'émetteur au récepteur. Lepage, en multipliant les monologues dans sa pièce et rendant pratiquement utopique la possibilité de dialogue entre ses personnages, modifie non seulement la réception du lecteur-spectateur, lequel « devient clairement le destinataire privilégié³⁰ », mais rompt avec l'acception classique de monologue intérieur, voire du flux de conscience et du soliloque, pour en faire une suite de monologues « extériorisés ». On en vient ainsi à croire que si les attaques se font « à vide » sur scène, elles se dirigent *de facto* vers le lecteur-spectateur; ce témoin silencieux est pour ainsi dire pris en otage. Force serait de constater que cet intérêt envers le récepteur extradiégétique atteste d'une reconnaissance de son désir de recevoir différemment, de voir son rôle de lecteur-spectateur pris davantage en considération, quitte à recevoir, dans le cas *Rouge Gueule*, des insultes en plein visage³¹. Peut-être est-ce là un écho à ce vraisemblable engouement pour le *stand up*, qui n'affecte pas uniquement le dispositif d'émission, l'acte de jouer, mais également la disposition à recevoir, l'acte de réception.

²⁹ Pavis, *loc. cit.*, p. 216.

³⁰ Guay, *op. cit.*, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », p. 20.

³¹ Quitte aussi à rechercher une certaine crainte d'être directement « pointé du doigt » par les acteurs-personnages. À ce titre, la pièce *Ainsi parlait*, créée et mise en scène par Étienne Lepage et Frédérick Gravel, au théâtre La Chapelle, à l'automne 2013, est un bon exemple de cet intérêt pour la culture participative, lorsque par exemple le personnage d'Éric demande tantôt aux spectateurs de bouger sur leur siège; tantôt s'ils connaissent Staline, en établissant un contact visuel, et où l'on a cette peur de se voir personnellement questionné.

L'identification avortée, le personnage renouvelé

Toujours est-il que les personnages de Lepage, en proie à leur solitude, semblent condamnés à un état de crise, dont chaque scène est la manifestation. Robert Abirached aborde le personnage comme une entité qui n'a cessé d'être promise à sa propre mort, bien qu'elle renaisse chaque fois de cette fin anticipée; c'est que le personnage se voit sans cesse « réajusté », et c'est là qu'il trouverait sa vitalité. Mais les crises et les attaques à vide des personnages de Lepage sont-elles bien des signes de leur vitalité, ou témoigneraient-elles plutôt d'une attirance vers la pulsion de mort ? Abirached affirme que

[t]out se passe comme si les hommes avaient besoin, pour leur réconfort, d'entretenir le phénix théâtral et son bûcher d'ombres. La crise du personnage serait alors le signe et la condition de sa vitalité, au fur et à mesure des changements du monde. Et les retouches successives apportées à la mimesis, du XVIII^e siècle à nos jours, n'auraient eu d'autre objet que d'assurer de bonnes conditions à son efficacité³².

L'état de crise serait en fait inhérent à la « condition » du personnage, et en ce sens, ce serait la fin même de cet état de crise qui annoncerait la fin du personnage. C'est dire que la crise du personnage est garante de sa survie, et que ce qui peut *a priori* ressembler à une sorte d'attirance pour la pulsion de mort, n'a en fait rien de morbide, bien au contraire. Les personnages de Lepage sont rebelles, ils se rebellent et ce faisant, « refusent » de faire partie d'une mimesis, de participer de l'identification.

D'abord en ce que chacune de leurs irrptions pourrait aisément se réaliser par un autre personnage; un comportement donné ne saurait être attribué à l'un plus qu'à l'autre.

On trouve un exemple probant de cela en comparant la scène d'ouverture et celle de fermeture : Véronique et Mélanie expriment chacune de façon similaire une crise amoureuse, Mélanie reprenant même dans la dernière scène des expressions de Véronique dans la première, et les deux jeunes femmes alternent insultes et mots d'amour :

CLINTEASTWOOD

VÉRONIQUE

Mon tabarnak d'osti de chien sale

³² Abirached, *op. cit.*, p. 439.

Mon crise d'osti de tabarnak
de calice de chien sale
Chien sale
Crise
[...]

NOT AGAIN !?

MÉLANIE

Ah ben
Mon tabarnak d'osti de chien sale !
Mon crise d'osti de tabarnak
de calice de chien sale !
Tu vas me le payer
mon esti
[...]³³

Elles paraissent interchangeable, à l'instar d'autres personnages³⁴, et comme les autres, elles ne sont pas dotées d'une personnalité très marquée, pour ne pas dire qu'elles sont dépersonnalisées, bien qu'elles expriment un caractère fort; il serait vain de tenter une analyse psychologisante qui viendrait expliciter les motifs de leur violence³⁵.

Un rapprochement serait à faire avec *Cinq visages pour Camille Brunelle*³⁶, de Guillaume Corbeil. Dans cette pièce, les personnages semblent n'obéir qu'au seul motif d'affirmer leur identité³⁷. Tout le contraire des personnages de Lepage, mais pourtant, dans la démarche effrénée de dénomination de soi pour les uns (chez Corbeil) et, pour les autres (chez Lepage) le refus catégorique de se soumettre à cette hégémonie du culte du moi bien de notre époque, les deux œuvres ont ceci en commun de mettre en scène des personnages tout aussi interchangeables, sans réel trait distinctif des uns par rapport aux autres, et sans réelle possibilité pour le lecteur-spectateur de s'identifier franchement à l'un ou l'autre des caractères.

³³ Lepage, *op.cit.*, pp. 7;101.

³⁴ Sauf peut-être Madame Leblanc. Bien qu'elle exprime aussi un mal-être, elle le fait de manière moins brutale et est la seule à ne pas démontrer de la méchanceté.

³⁵ S'il est vrai que Mélanie meurt de son incapacité de parler, et que la scène n'en n'est que plus forte en symbole, cette mort n'explique pas la raison du comportement initial du personnage (outre la raison de la crise amoureuse, plutôt accessoire).

³⁶ Aussi connue sous le nom de *Nous voir nous*. Jouée à l'Espace Go, à l'hiver 2013, mise en scène de Claude Poissant.

³⁷ En ce que la pièce repose sur une mise en scène de l'utilisation des réseaux sociaux dans le but de se mettre en scène, se décrire, parler de soi, donner à l'autre tous les indices pour être reconnu, distingué.

Si l'accumulation de caractéristiques individuelles est insuffisante pour permettre l'identification entre un lecteur-spectateur et un personnage, si une oeuvre « célèbre » pour ainsi dire la dépersonnalisation de ses personnages, on peut alors se demander comment ou sur quel plan l'identification peut-elle bien fonctionner ?

Par ailleurs, sans affirmer que les personnages de Lepage sont au degré zéro de l'identification, leur intériorité est jalousement gardée pour eux (consciemment ou non, telle est la question). La « matière identificatrice » livrée par l'auteur ne permet pas d'établir de portrait qualificatif, de « pédigrée » pour chaque personnage, outre certaines références culturelles (Kent Nagano, Pizza Hut, etc.) qui permettent d'ancrer le texte dans notre contemporanéité. Si bien qu'il est tentant de se tourner à nouveau vers Abirached et d'affirmer, en ce qui concerne le personnage type de Lepage, qu'il est

mis à nu en un double sens : en ce que, d'une part il est débarrassé de tous les indices de ressemblance que le public a coutume depuis si longtemps d'identifier dès sa première apparition sur scène; et d'autre part, en ce qu'il est le porte-voix d'une réalité obscure et irrévélee, pour paraphraser Artaud, qui ne lui appartient pas en propre et qu'une figure de pierre ou de chiffon saurait peut-être aussi bien que lui manifester au grand jour³⁸.

Rouge Gueule ne relève certes pas du symbolisme et les personnages ne sont pas habités par un mysticisme que l'on prêterait par exemple à certains théâtres performatifs ou expérimentaux. Il n'en demeure pas moins que la pièce comporte son lot de faits inusités. Les actions des personnages consistent vraisemblablement en des enchaînements de réactions décontextualisées, les « crises » livrent des « décharges » émotionnelles et seulement émotionnelles, c'est-à-dire apparemment dépourvues de raisonnements justificatifs, ce qui signifie l'absence de montée dramatique propre à la catharsis (et de surcroît à l'effet cathartique). C'est dans cette optique qu'il ne subsiste qu'une « décharge » sans cause, qu'une fumée sans feu. Bien qu'elles ne permettent pas une identification complète du spectateur, les crises qui constituent les scènes de la pièce procurent néanmoins des « bouts d'indices » de réel, des soubresauts de réalité rendant plausible une sorte d'identification par bribes.

³⁸ Abirached, *op.cit.*, p. 393.

En revanche, si l'identification paraît ne jamais aboutir, l'effet de « décharge », paradoxalement, se produit tout de même sur le lecteur-spectateur; ce serait peut-être que ce dernier ne cherche pas, ou plus nécessairement à retrouver cette part mimétique à sa vie au théâtre. La mimesis se retrouve partout, en ce que notre époque ne cesse de nous renvoyer des images kaléidoscopiques de nos semblables, des multiples variations de la mise en scène de soi, « grâce » aux possibilités du web, par exemple. Cette réalité libère en quelque sorte le théâtre (puisqu'il est question de ce média) d'être la forme par excellence de la mimesis, de la nécessité de tout mettre en contexte, bien qu'il puisse continuer à le faire, et bien que sa place en tant que lieu critique et de prise de parole ne soit pas moins légitime. Cela lui permet aussi d'aller ailleurs, autrement. L'identification, et, à plus forte raison, la capacité du spectateur à s'identifier à un personnage (en raison de la baisse d'indices) étant avortée, le personnage s'en trouve invariablement renouvelé, de même que l'appréhension du spectateur à l'égard de la fable. Le « besoin » du spectateur de s'identifier au personnage de théâtre se voit également, par ricochet, bousculé. Cet état des lieux bien contemporain appelle un changement, non pas seulement de la production de sens, mais de la réception de sens, et *a fortiori*, une prise en considération plus forte que jamais du récepteur par l'émetteur. Dans le contexte des attaques verbales, c'est plus précisément la relation de l'injurier et de l'injurié dont il est question.

Tyrannie du langage et vulnérabilité linguistique

Dans *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Judith Butler s'interroge sur le pouvoir de heurter de l'invective, de la relation entre le corps et la parole, et en l'occurrence, entre celle-ci et ses effets. Elle critique, entre autres, le modèle de Mari Matsuda voulant qu'une injure soit « accomplie » par le simple fait de la lancer. Selon ce modèle, l'injurié serait inévitablement « constitué » par la désignation de l'insulte; le sujet, humilié, est soumis au langage, contraint par la force du performatif :

[...] the force of the performative is secured through conventional means (an illocutory model). In Mari Matsuda's formulation, for instance, speech does not merely *reflect* a relation of social domination; speech *enacts* domination, becoming the vehicle through which that social structure is reinstated. According to this illocutionary model, hate speech *constitutes* its addressee at the moment of its utterance; it does not describe an injury or produce one as a consequence; it is, in the

very speaking of such speech, the performance of the injury itself, where the injury is understood as social subordination³⁹⁴⁰.

Ce modèle, critiqué par Butler, entérine l'idée que tout discours, en raison des conventions sociales, est potentiellement un acte de discours illocutoire, au même titre qu'une sentence qui, si prononcée par un juge, prend instantanément effet (alors qu'elle ne s'avèrerait pas, par exemple, si prononcée par un pharmacien). Butler stipule néanmoins qu'il peut y avoir « récupération » de l'injure par le sujet afin de se l'approprier, de la faire sienne dans une optique tout autre, positive : « The revaluation of terms such "queer" suggest that speech can be "returned" to its speaker in a different form [...] and perform a reversal of effects⁴¹. » Dans *Rouge Gueule*, le sujet pris à partie par son attaquant se voit-il « constitué » par l'attaque en « devenant » les injures qui lui sont lancées, en devenant un corps « battu » par le langage ? Est-il en mesure de récupérer l'attaque, se l'approprier pour la renverser ?

L'invective, un moteur langagier

Il y a dans *Rouge Gueule* une continuelle invocation d'épithètes injurieuses; les invectives et les adresses hostiles deviennent telles un moteur langagier, un moteur de la relation avec l'autre :

FÉLICIE
Qu'est-ce que tu fous?
VÉRONIQUE
Ta yeule
FÉLICIE
Ta yeule
VÉRONIQUE
Toi ta yeule
FÉLICIE
Ta yeule
VÉRONIQUE
Ta yeule
FÉLICIE
Toi ta yeule

³⁹ Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, London, Routledge, 1997, p. 18.

⁴⁰ Les termes en italiques sont soulignés par Butler.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

VÉRONIQUE
Fuck off
FÉLICIE
Fuck you
VÉRONIQUE
Fuck you
FÉLICIE
Fuck you
VÉRONIQUE
Toi qu'est-ce que tu fous?

Haussement d'épaules

Cool

[...]
VÉRONIQUE
T'es ben conne
FÉLICIE
Chus pas conne
VÉRONIQUE
T'es conne
FÉLICIE
Traite-moi don' de conne encore pour voir !
VÉRONIQUE
T'es conne

*Félicie rit*⁴²

La relation des deux amies de « Best friends » se fonde sur l'attaque verbale. Chez Lepage, où l'invective est la force motrice et pratiquement la seule garantie des échanges, la relation avec l'Autre devient strictement phatique, c'est-à-dire que la communication ne transmet pas de véritable information ou message, les paroles adressées – invectives pour la plupart – se bornent à n'être qu'un contact linguistique, qu'une reconnaissance d'une présence physique de l'Autre face à soi. Dans son déferlement infini, l'invective devient une sorte de formule incantatoire, voire une litanie : un « secours » verbal auquel se raccrochent les personnages dans l'attente que quelque chose émerge.

⁴² Lepage, *op. cit.* pp. 49-50; 53.

En admettant que les actes de discours, et particulièrement les discours à caractère violent, tels que l'on en trouve dans la pièce, possèdent la force de constituer le sujet, qui se voit assigné à une position de subordonnée, comme l'affirmait Matsuda, il y a lieu de se demander si (et le cas échéant, comment) cet effet se produit dans le contexte des attaques « à vide » ? Considérant qu'il est ici question de théâtre, où le discursif est toujours déjà un pragmatisme, il semble aller de soi qu'injurier une personne (*to call someone a name*), un personnage composé dans le langage en l'occurrence, « constitue » le destinataire. Cela est d'autant plus vrai chez Lepage, où l'invective est constamment réactualisée par l'arsenal *trash* de destruction langagière des personnages, et où le personnage type devient « un être tissé de mots⁴³ » en ce que, comme il a été vu, presque « toutes les traces du réel [sont] éliminées⁴⁴. » La « souveraineté » du langage ainsi donc exercée sur le récepteur place celui-ci à la merci des mots d'une altérité langagière, laquelle viendrait l'affronter. Altérité « langagière » puisque constituée non pas d'une psychologie, mais de mots : le personnage type de Lepage est un « corps mots ». Aliéné de son intériorité, de sa psychologie, le corps du personnage ne peut « résister » aux mots, sortes de marionnettistes commandant le mouvement de son corps. Le rythme du corps devient celui des mots.

Dans la mise en scène de Claude Poissant⁴⁵, à l'Espace Go en 2009, Bamoko, du tableau « Pep talk », incarne littéralement ce qu'il dit. Le personnage, seul, s'adresse aux spectateurs de façon de plus en plus rythmée, de plus en plus emportée, saccadant ses propos, puis d'autres personnages le rejoignent un à un, intégrant ses dires et s'y intégrant véritablement. Cette chorégraphie portée par les mots matérialise ainsi l'idée de souveraineté du langage, voire de « pragmatisation » du rythme langagier. La survie d'un personnage « corps mots » connaît toutefois de courtes limites en ce que l'aliénation de la psychologie du personnage semble d'ores et déjà annoncer un échec de la rencontre avec l'autre; deux « corps mots » ne peuvent que se fracasser les chairs l'un sur l'autre et leurs vocables, que se perdre dans le vide.

⁴³ Abirached, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Ce n'est pas dans le texte.

L'injure sans réponse: échec de la quête de l'autre ?

Le problème est que les destinataires intradiégétiques (presque toujours extrascéniques) visés par les attaques, qu'elles soient « humoristico-violentes » ou simplement injures, ne sont pas là pour être constitués par le « nom » reçu de l'injuriant. S'il faut deux personnes pour que la communication s'établisse, il y en a au moins une de plus au théâtre, avec le spectateur. Il convient alors de parler de relation triangulaire, formée, selon la sociologue Évelyne Larguèche, par l'injuteur, l'injurié (ou l'injuriaire) et le tiers, un témoin. Mais, comme chez Lepage il n'y a pas de positionnement, social ou autre, ni de manichéisme qui s'établit entre l'injurié et l'injuriant, la question de la finalité se pose à savoir si les attaques émises par les personnages sont davantage du ressort de la provocation ou de la réaction ? Larguèche, qui aborde l'utilisation de l'humour dans le contexte de l'injure, parle d'« incitation à réagir » :

Mais que quelqu'un s'avise de [...] révéler, de mettre en exergue telle caractéristique physique, ou même de supputer telle ou telle mauvaise intention, cela est à coup sûr ressenti comme une dévalorisation, un rabaissement de la personne, donc présentant un caractère injurieux et pouvant à ce titre provoquer une réaction d'injure. [...] Procédés spirituels, humoristiques ou même grotesques, passent ainsi au premier plan. [...] le démasquage, l'exhibition de défauts, pour rire, ce dont la moquerie use et abuse, se situent bien souvent du côté de l'injure et constituent bel et bien une incitation à réagir [...] ⁴⁶.

Le triangle de l'injure effondré, l'injuriaire brillant par son absence, il ne reste que le tiers, ce lecteur-spectateur. Les attaques sont manifestement une incitation à son « réagir » à lui. Réaction qui n'arrivera toutefois pas... Et s'il réagissait ? S'il répondait à ces attaques ? C'est là une des caractéristiques atypiques de la pièce de Lepage; le « combattant » ne reçoit pour ainsi dire pas de répliques à ses attaques, alors que dans *Porc-Épic* de David Paquet, par exemple, les personnages peuvent se venger, lors d'autres scènes; chez Fabien Cloutier, les personnages de *Billy*, même lorsqu'ils ne se parlent pas directement, « répondent » à leurs insultes en parallèle ou à rebours. Chacun se défend des attaques des autres, reprend à son compte l'injure et la dépasse, la transcende, et l'injurié n'est en ce sens pas « constitué » par l'autre, mais devient aussi injuriant.

⁴⁶ Évelyne Larguèche, « L'injure : réaction ou provocation ? », Sciences-croisées, no 11 : Souci de l'un – Souci de l'autre, juillet 2012, p. 6.

À savoir si les attaques de *Rouge Gueule* auraient comme effet de constituer le sujet attaqué, ou si ce dernier est plutôt en mesure de les retourner en sa faveur (s'il en manifeste seulement le désir), il semble que ces possibilités ne puissent s'avérer. Chez Lepage, le combattant est plutôt un « despote » sans opprimés; il se construit un adversaire imaginaire, ou alors, il devient son propre adversaire, son propre ennemi.

Cet état des lieux nous ramène à cette idée de souveraineté du langage, mais en l'admettant, ce n'est pas que sa souveraineté qui est mise en avant, mais son infirmité : le personnage devenu une enveloppe de mots, un « corps mots », les vocables qui s'en échappent ne sont plus en mesure d'atteindre leur cible, également amas de mots, et demeurent pour ainsi dire prisonniers de leur émetteur. Le mal-être des personnages de Lepage est signe d'un « mal-être » dans le langage. Butler affirme :

If the subject who speaks is also constituted by the language that she or he speaks, then the language is the condition of possibility for the speaking subject, and not merely its instrument of expression. This means that the subject has its own "existence" implicated in a language that precedes and exceeds the subject [...]⁴⁷

Le sujet ainsi immergé dans le langage ne peut que se perdre en se cherchant dans le langage. Il conviendrait de dire, dans le cas de *Rouge Gueule*, que plus les personnages « cherchent » l'Autre dans le langage, en le « nommant », l'injuriant, l'attaquant verbalement, plus cet Autre est perdu précisément là où il est cherché: il reste introuvable dans le langage. C'est ce qu'on peut voir lorsque, par exemple, Mélanie de « Not again?! », s'étouffant, supplie le « tu » (l'amoureux, extrascénique) à qui elle s'adressait de bien vouloir la sauver, en confondant l'imploration et l'invective : « Mon beau je/ Mon crisse de tabarnak/ Aide-moi/ Chéri mon amour/ Je vas t'arracher la face ⁴⁸ ». Rien n'arrive. Ou plutôt, elle se tue dans sa propre attaque :

MÉLANIE

[...]

Je vas t'arracher la face

si

Elle ne respire plus

si

⁴⁷ Butler, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸ Lepage, *op.cit.*, p. 106.

*Elle expire finalement
Elle soubresaute
Expire encore
Se dépose
Se calme
Spasmes
Gigote
Expire
Calme
Long calme
Spasmes
Expire
Calme
Calme
Calme
C'est fini⁴⁹*

Dire « je te tue » revient à dire « je me tue » : le personnage s'aliène dans un langage où dire tu revient à dire je. Le langage accomplit ce qu'il dit en le retournant toutefois contre lui-même, se tuant lui-même. Le langage tue le corps qui l'a porté. Les mots, dans leur ultime souffle, affirment ainsi, et du même coup, leur propre aliénation, leur infirmité en ne réalisant pas ce qu'ils annoncent et leur souveraineté en tuant celle qui les prononce. C'est en ce sens qu'il y a une mise en scène de la corruptibilité du langage.

L'étouffement du personnage de Mélanie dans sa propre attaque suggère que le témoin assiste au syncrétisme de l'injuteur et l'injurière, l'absence sur scène de l'injurié laisse un vide dans le triangle de l'injure de Larguèche. Ne reste que l'injuteur et le tiers (le témoin lecteur-spectateur), contraint d'assister à sa propre impuissance. L'effet perlocutoire de l'insulte, lancée par Mélanie, se répercute sur elle-même; injurière, elle devient sa propre injurière. À ce moment, la présence du lecteur-spectateur, devenu hors de portée d'atteinte, est pour ainsi dire caduque.

Par ailleurs, ce qui détonne, à première vue, c'est que Mélanie meurt alors que, suivant le reste de la pièce, les tableaux présentent souvent une chute, un changement brutal marquant un écart, un décalage (procédé comique), empêchant le dramatique; l'« arsenal » humoristique vient brouiller la mise en scène. Par exemple, dans « Clint Eastwood », scène construite sur le

⁴⁹ *Ibid.*

même type de schéma narratif, le discours de Véronique, aussi adressé à un « tu » absent, est *a priori* celui, classique, d'une jeune femme en peine d'amour, qui alterne invectives et regrets envers l'amoureux disparu. Il convoque des topoï sentimentaux, allant de « crisse je t'aime mon tabarnak [...] je vas t'arracher les couilles⁵⁰ » à « mon amour t'auras été le soleil qui m'a brûlée j'aurai été la lune trop pâle qui t'a couru après⁵¹ », et intègre le pragmatisme propre au sacrifice amoureux : « Je fais de ma vie une œuvre que j'immoie à ton autel ⁵² ».

Ces paroles-gestes, ces actes de langage illocutoires propres au théâtre perdent tout leur pouvoir lorsque Véronique fait mine de rengainer à la Clint Eastwood après avoir mimé des tirs vers la salle, et lorsque les voix de Félicie puis du père se font entendre :

VÉRONIQUE

M'a te poignarder
jusqu'à ce que tu crèves
pis même après
je vas chier dans ta tombe
pis m'a te déterrer
pis je vas te chier dans bouche

*Elle pointe son fusil imaginaire vers la foule
et commence à tirer*

[...]

*Elle souffle dans le canon
Elle mime de rengainer
Comme Clint Eastwood*

VOIX DE FÉLICIE

Véro ?
Qu'est-ce que tu fous !
On t'attend
nous autres

*Véronique se penche
et enfle son deuxième soulier*

VÉRONIQUE

J'arrive
Relaxez-vous

⁵⁰ Lepage, *op. cit.*, p. 8.

⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

⁵² *Ibid.*, p. 10.

*Elle se regarde dans un miroir
ajuste ses vêtements*

P'pa ?
J'm'en vas chez Mélan

VOIX DU PÈRE
Han ?

VÉRONIQUE, *plus fort*
J'm'en vas chez Mélan !

VOIX DU PÈRE
OK
Bonne soirée ma chouette

*Véronique sort*⁵³

Le lecteur-spectateur se demande : était-ce là une « vraie » scène de crime amoureuse ou une performance au sein même de la performance théâtrale ? Puis, il y voit une farce, il est « farcé » par le personnage de Véronique, ou plutôt, par l'auteur. Ce revirement de situation vient dissiper tout possible dramatique pour plutôt créer un décalage, et plus encore, un effet comique par ledit décalage entre montée dramatique et intervention du quotidien. Le lecteur-spectateur assiste à un leurre du tragique. C'est donc l'intervention du quotidien qui crée un décalage ludique détruisant du coup un germe de tragique, faisant tomber à plat les attaques de Véronique. Le potentiel tragique se fait sentir jusqu'au moment où le comique se manifeste, et ne lui subsistera pas. Véronique « joue » une crise amoureuse, alors que Mélanie, son homologue dans le tableau final, la vit « vraiment », et c'est peut-être ironiquement cela qui surprend le lecteur-spectateur : dans le reste de la pièce, pour chaque propos dramatique, pour chaque potentialité de tragique et de pathos, survient un leurre, ne permettant pas à cette *éventualité* de se concrétiser, créant plutôt un moment comique. Ainsi, lors de la dernière scène, le leurre, la farce attendue suite à la crise amoureuse de Mélanie n'arrivera pas ; contre toute attente, elle meurt, ce qui produit, non sans ironie, une farce. Décalage donc entre ce que le destinataire prenait au sérieux et la vraisemblable farce morbide qu'aura été l'ultime crise amoureuse.

⁵³ Lepage, *op. cit.* pp. 11-12.

La fable démultipliée

Rouge Gueule est ici abordée comme une œuvre dont la fable est « démultipliée ». L'idée (assez répandue) de « fable éclatée », qui « vole en éclats », est peut-être caractéristique de plusieurs pièces actuelles, mais il importe ici de distinguer la multiplicité de l'éclatement. Jean-Pierre Sarrazac soutient que notre contemporanéité est marquée par une dramaturgie qui ne tente pas nécessairement de « croiser » des fables, de jouer à reconstruire une fable principale à l'aide de bouts de fables déployées, mais qui s'efforce plutôt de « détacher [les] événements les uns des autres. [De] les segmenter selon leurs possibles contradictoires; [de] briser la chaîne des actions [...] »⁵⁴. La pièce de Lepage n'offre ni linéarité ni progression dans le déploiement des actions. L'ordre des dix-sept tableaux « nargue » en quelque sorte déjà le lecteur-spectateur en ce qu'il semble outrageusement aléatoire, placé sous le joug de l'accidentel, d'une contingence et ce, bien que la première et la dernière scène se fassent écho. La dernière, forte de symboles, paraît effectivement fermer une sorte de cycle ouvert par la première, mais il n'en demeure pas moins que les actions qui se déroulent dans leur intervalle ne sont pas « justifiées » par un développement téléologique.

En outre, « Clint Eastwood », avec Véronique, s'envisage comme une parodie de peine d'amour⁵⁵, voire comme une représentation dans une représentation, elle tient de la mise en abîme du théâtre : à l'intérieur même de la représentation, le spectateur (peut-être plus ici que le lecteur) est rappelé à la « réalité » de la théâtralité, du « virtuel » théâtral, et dès lors, « l'acte théâtral ne consistera pas à sélectionner des possibles préalables, mais à multiplier et à faire fuir devant lui, sous l'effet d'une constante différenciation, ces "possibles virtuels" qu'il n'en finit plus de créer⁵⁶. » Le lecteur-spectateur est contraint de constater une réaffirmation de

la mort du principe d'illusion [qui] trouve comme porte-voix l'appel virulent à la désillusion et à la contemplation du vrai (ou plutôt : du mensonge généralisé, ce qui revient au même) par le canal des sens et de la sensation, en excédant les limites du représentable comme du recevable. L'élévation platonicienne s'est transformée en poétique de la commotion brutale⁵⁷.

⁵⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé, 2000, pp. 144-145.

⁵⁵ Plutôt qu'une « réelle », mais théâtrale rage d'amour interrompue par la voix du comédien.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 142-143.

⁵⁷ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010, p. 144.

Justement, le texte empêche toute forme de « pathos », d'empathie. Les farces « About rape » et « Bad habit » jouent sur des références tragiques: le viol et les tortures de guerre. Ces farces fonctionnent en alimentant de manière progressive des discours empreints de gravité et en les faisant « retomber » juste au moment où ces derniers paraissaient arriver quelque part. Ils relâchent à point nommé leur gravité supposée pour enchaîner avec un retournement subit, un revirement comique; l'empathie que pourrait ressentir le lecteur-spectateur est contrecarrée. Par exemple, dans « Bad Habit » :

BAMOKO

Mon premier souvenir
c'est de voir mon père se faire décapiter devant
toute la famille
[...]
Aujourd'hui je dors pus
J'ai essayé de me suicider deux fois
Chuis sur les antidépresseurs
pis les anxiolytiques
Il sort un petit contenant et prend une pilule
Soudainement il rit
Ben non
C'tune joke
Chus né icitte
C'est des Tic-tacs⁵⁸

D'une certaine façon, la communication (et non plus seulement les invectives) se réduit aussi à une fonction phatique : ce qui relève du contact avec l'Autre est entretenu de manière minimale⁵⁹, et les rares dialogues ne permettent que d'assurer le minimum nécessaire pour entretenir une relation, juste assez pour ne pas basculer complètement dans la solitude d'un misanthrope. Par leur accumulation et leur banalisation, les invectives n'en ressortent que davantage. Elles en viennent à équivaloir à une suite de tentatives (ou de leurres de tentatives ?) de production de sens, produisant ou alimentant irrémédiablement des attaques, non

⁵⁸ Lepage, *op. cit.* pp. 64-65.

⁵⁹ Cette question serait discutable quant à la première et dernière scène puisqu'elles présentent toutes deux des déversements de paroles, mais qui toutefois se font dans un vocabulaire restreint et répétitif.

seulement vidées d'éléments déclencheurs, comme on l'a vu, mais vidées d'objectifs d'atteinte, donc, encore une fois, lancées « à vide ».

Provoquer des conflits : moyens et finalité

Il vient d'être question des attaques de la pièce qui cherchent à provoquer les conflits, absents au sein de la situation d'énonciation; si les attaques sont donc des « moyens » toujours employés « à vide », alors qu'en est-il de la finalité ? Autrement dit, ces attaques, *a priori* des moyens, deviennent-elles des fins en soi s'il n'y a plus de finalité envisageable, si la fable, et donc la « quête », dans le théâtre de Lepage, ainsi que dans celui de plusieurs jeunes dramaturges québécois, fait elle-même l'objet de remises en question ? Sarrazac affirme que

le travail dramaturgique ne consiste plus à enchaîner les événements jusqu'au dénouement, mais bien à détacher ces événements les uns des autres. À les segmenter selon leurs possibles contradictoires; à briser la chaîne des actions; à désenchaîner, démultiplier, pluraliser les possibles de la fable⁶⁰.

En un sens, il serait faux de prétendre que les personnages de *Rouge Gueule* sont dépourvus de « quête » ou que la fable soit trop éclatée ou démultipliée pour faire exister un sens : la démultiplication de la fable, dans le théâtre des dramaturges québécois contemporains, et particulièrement chez Lepage, est aussi la démultiplication de moyens qui n'ont plus à justifier leur existence par l'attente d'une finalité orchestrée ou fantasmée. L'ordre de la fable disparu, le personnage devient:

en suspens et en attente : de la consigne dérisoire, ou de la fin du monde. En jouant d'effets de bascule entre le dérisoire et le spectaculaire, en intensifiant l'infime, en pressurant l'anodin [...] le théâtre se présente comme une métacritique [...] en utilisant le pathos comme capacité à s'investir dans des objets inédits et minorés⁶¹.

Si le théâtre est assurément une métacritique, cette étude considère qu'il y a chez Lepage une absence ou une impossibilité de pathos; les objets « minorés », « pressurisés », qui dominent dans *Rouge Gueule*, soit les réflexions d'apparences naïves, les propos puérils et grotesques, tous « grossis », sont plutôt utilisés comme premier levier comique de la pièce. Par exemple, dans « Some ugly shit » : « Oh/ my/ god/ .../ Être laid/ c'est vraiment la pire affaire/ qui peut

⁶⁰ Sarrazac, *op. cit.* p. 144-145.

⁶¹ Barbéris, *op. cit.* p. 181

arriver⁶² ». Ce type de réflexion est très souvent la raison d'être des scènes; un déclencheur aux allures anodines, dans lequel se soulèvent et se démultiplient non pas tant des « passions » que des attaques de tout acabit. Cette configuration semble, bien qu'elle n'ait pas à l'être, à l'image de la vie, où s'engendre également une démultiplication de moyens qui résultent de conjonctures, de conjectures et de contingences, sans nécessairement pour autant mener « quelque part », sinon la mort, ne nous gardant qu'en « suspens et en attente » de notre mort et nous contraignant bien souvent à incarner un rôle de témoin, de tiers de notre propre vie, mais aussi à être « acteur et acte, agent et événement, cause et effet ⁶³», à créer, comme « [l'] enfant crée son monde, son tragique et son comique⁶⁴ », à l'instar du personnage.

Malgré cela, il semble inévitable qu'une finalité, donc une « solution » à la « suspension » et à l'« attente » soit recherchée tout au long de la pièce, et ce serait certes là le grand mal, le tragique des personnages dans une pièce qui apparaît pourtant tout sauf tragique, et il y a une certaine absurdité à cela.

Conclusion

De l'absurdité du tragique à une pensée ludique

En somme, l'humour est donc mis en place, au même plan et dans le même élan que les injures, et forme avec elles un humour⁶⁵ réactif et offensif qui s'oppose au tragique du rapport au monde, où le tragique même devient absurde, et c'est cette absurdité du tragique qui se répand dans la pièce. Ce qui « révèle » cette idée d'absurdité du tragique, chez Lepage, c'est, d'une part, l'enchaînement de tableaux farcesques, destinés non pas seulement au destinataire intradiégétique, mais extradiégétique, en ce que chaque fois, le tiers (le lecteur-spectateur) se voit interpellé, indirectement ou directement : il devient l'attaqué, l'injurié, le cancre des farces. L'acte esthétique (le fait de jouer) étant modifié, la situation théâtrale qu'est cette rencontre

⁶² Lepage, *op. cit.* p. 19.

⁶³ Edward Bond, *La trame cachée*, Paris, L'Arche, 2003 [2000], p. 174

⁶⁴ *Ibid.* p. 184.

⁶⁵ À préciser qu'il n'est pas question ici d'une appréciation de l'humour de l'auteur, mais bien de l'humour au point de vue dramaturgique.

entre la scène et la salle ne s'en voit que plus assumée et affirmée; le récepteur reçoit des éclats d'agressions⁶⁶ en plein visage. D'autre part, c'est par le constant retour d'un matériau comique là même où se trouve la violence « ordinaire », banalisée et banalisante, qu'on ne sait plus lequel des deux est le moteur de l'autre. La confluence des antagoniques donne ainsi lieu à un humour de « combat », embrayeur de la pièce; les attaques et l'humour se voient non seulement inextricablement liés, mais se « déterminent » l'un l'autre.

Le rire métacritique de Nietzsche

Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche se penche notamment sur l'idée d'un comique qui viendrait nous décharger du sentiment d'absurdité du monde, donnant lieu à un rire salvateur. Le philosophe traite de la nécessité « du comique où l'art permet au dégoût de l'absurde de se décharger⁶⁷. » Pour Nietzsche, le rire aurait une fonction « métacritique » qui permettrait de rendre la vie supportable, possible. À cet égard, il se pourrait bien que les personnages de Lepage soient représentatifs de cette idée, qu'ils en incarnent le prolongement. La conception nietzschéenne serait ainsi une composante de la poétique de l'humour dans *Rouge Gueule*.

L'humour de *Rouge Gueule*, souvent noir, met en place un matériau comique qui serait moins au service d'un rire « drôle », même s'il se réalise tout de même au passage, que d'un autre rire où l'homme ne verrait

plus désormais partout que l'horreur ou l'absurdité de l'être. Alors il comprend ce qu'a de symbolique le destin d'Ophélie [...] Et il est pris de dégoût. Or, c'est ici [...] que survient l'art [...] je veux parler du sublime, où l'art dompte et maîtrise l'horreur, et du comique où l'art permet au dégoût de l'absurde de se décharger⁶⁸.

Cette « décharge » de l'absurde doit trouver son aboutissement dans le rire, un rire qui deviendrait par le fait même, dans l'expérience théâtrale, un rire métacritique, tel que décrit par

⁶⁶ Je n'irais pas toutefois jusqu'à parler d'« aggro-effects », pour reprendre le terme d'Edward Bond; bien que le lecteur-spectateur puisse se sentir attaqué par ce qu'il voit/lit, l'absence de dimension tragique dans la diégèse ne permet pas une complète adéquation au concept.

⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Gallimard, 1977 [1872], p. 56.

⁶⁸ *Ibid.*

Nietzsche, surpassant le mal-être des personnages. Le lecteur-spectateur est appelé, voire exhorté à sortir de sa – présumée – passivité et prendre part non seulement au ludique, mais à la situation théâtrale, à l'interroger. En ce sens, bien que le lecteur-spectateur adhère, dans un pacte tacite, au principe de facticité de la représentation, il est contraint d'assister à sa propre crédulité, à son acte de réception par rapport à l'acte esthétique (l'acte de jouer) que réalisent les personnages-acteurs. Le texte (les enchaînements de farces y sont pour beaucoup) empêche toute forme d'empathie et de catharsis. Ce qui ne veut surtout pas dire qu'il ne produit aucun effet sur le lecteur-spectateur, au contraire, mais il se situerait peut-être ailleurs; l'effet serait davantage de l'ordre de la purge, de la décharge sans empathie.

À vrai dire, le lecteur-spectateur ressort de cette expérience théâtrale, et de chacune des micro-expériences que sont les scènes, comme s'il avait lui-même non seulement « reçu » les attaques, cela a été vu, mais de la même manière que s'il les avait commises, le satisfaisant d'une part, le dégoutant probablement de l'autre. Cet effet libère certainement ce rire métacritique, ce rire, à la rigueur, salvateur. Ces « percées » brutales et drolatiques de l'illusion théâtrale modifient non seulement la réception du destinataire extradiégétique, lequel « devient clairement le destinataire privilégié⁶⁹ », mais rendent poreuse la « situation théâtrale » et font, en cours de route, déplacer l'attention du destinataire : de la recherche du sens de « l'histoire » il en vient à prendre en compte, à considérer le matériau théâtral comme brouillage des frontières entre la représentation de l'art pour l'art et la représentation du réel dans l'art. En d'autres mots, le lecteur-spectateur est contraint de réfléchir à l'acte esthétique, à sa manière de recevoir cet acte.

On pourrait ajouter que la commotion brutale de la mort de l'illusion dont parle Barbéris se développe en même temps que son contraire dans « Not again ?! », qui est aussi « espoir » de renouveau de l'illusoire. La mort de Mélanie empêche effectivement la possibilité de recommencement d'un « cycle » de violence : elle devient en quelque sorte la « sacrifiée » qui « nettoie » par sa lente – et apparemment gratuite – expiation par le langage (elle s'étouffe dans ses mots) la violence qui a précédé ce moment. Le tragique, auquel on peut s'attendre dans

⁶⁹ Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *op. cit.*, p. 20.

une telle fin, est avorté dans la mesure où il est vidé de toute potentialité de pathos, survenant de manière un peu bête, rendant la mort comme une farce morbide. Qui plus est, la pièce dans son entièreté n'est probablement pas suffisamment psychologisée ni suffisamment incarnée pour réaliser cette vieille idéalisation de purification, puisque la pièce de Lepage met bien plutôt en scène une performativité du drame, et non le drame. Il y aurait tout de même lieu de défendre l'idée qu'un certain tragique se fait malgré tout sentir, mais dans une autre mesure, en ce qu'au niveau diégétique, la mort de Mélanie est également symbole de l'échec à « dire » simplement par le langage. Le langage à lui seul ne suffit pas à exprimer l'intériorité; le respirateur artificiel sous lequel se trouvait le langage jusqu'alors vient d'être débranché.

C'est également⁷⁰ l'idée d'une pensée « ludique » qui semble se révéler, c'est-à-dire une pensée « de la bouffonnerie [...] rétive à la séparation [de l'acteur et du spectateur] au point que s'y dissout tout espace pour le théâtre⁷¹ », en ce que l'on a vu qu'une communication avec le récepteur s'établissait par une vraisemblable stratégie énonciative, se construisant dans la pièce par les percées diégétiques créées par les procédés comiques et les attaques.

La « stratégie » de communication entre émetteur et récepteur qui s'installe dans *Rouge Gueule* est corollaire de l'utilisation par Lepage du *stand up* et de son traitement de la violence et de l'humour; la situation théâtrale, bousculée par la confluence de ces deux éléments, met en place un renouveau de l'acte théâtral, comme le suggère Hervé Guay :

Dès lors, pour peu qu'il se laisse prendre au jeu, accepte de tendre l'oreille aux voix et aux consciences multiples qui s'adressent à lui, chacune dans son langage, le spectateur, quand il assiste à une création contemporaine, découvrira dans ce « jeu de théâtre » une prise de parole démultipliée sur le monde et ses métamorphoses, qui n'a peut-être pas d'équivalent artistique ailleurs⁷².

⁷⁰ Le tableau placé au début de l'étude met en place certains éléments qui n'ont pas été traités afin de respecter les balises prescrites par la nature de ce travail, mais qui demeurent des pistes à explorer. Ainsi, une étude onomatopéique aurait pu être considérée puisque, comme a pu le montrer le tableau, les onomatopées ont un nombre considérable d'occurrences, et elles auraient certainement un rôle à jouer dans le traitement de l'incapacité de dire des personnages. On a pu également voir se dessiner, tout au long de la pièce, une véritable réactualisation de la figure du bouffon, d'un certain esprit de grotesque, en ce que certains personnages grimacent, donnent dans l'imitation grotesque, offrant presque parfois des numéros comiques, relevant du *stand up*.

⁷¹ Barbéris, *op. cit.*, p. 130.

⁷² Guay, *op. cit.*, p. 20.

Toujours en ce qui a trait au langage, plus précisément sur la « vulnérabilité linguistique » du sujet attaqué, ce dernier ne connaît pas dans la pièce de « transformation »; il n'est ni « constitué » par l'attaque non plus qu'il la récupère pour se redéfinir positivement. Le personnage type de *Rouge Gueule* semble s'être délesté de tout rapport à l'altérité, il serait même tentant d'affirmer qu'il a surpassé cette alternance soumission-tyrannie que comporte souvent le rapport à l'Autre. Le personnage de *Rouge Gueule* accepte, à travers la violence même, incontournable, la stérilité de celle-ci en ce que les attaques ne prennent plus pour cible cet Autre intradiégétique, mais un Autre hors diégèse, le lecteur-spectateur. La vraisemblable intouchabilité du personnage injurié devient la vulnérabilité du lecteur-spectateur, dont le personnage est témoin; le personnage type de Lepage, à la fois injurier, injurié et témoin, devient « surpersonnage ».

Enfin, les crises vécues par les personnages de *Rouge Gueule*, si elles sont partie prenante de la structure diégétique, ne sont-elles pas au demeurant l'expression de cette idée de réajustement nécessaire du personnage théâtral dans une ère où le concept même de personnage est continuellement rejoué, perverti, étendu dans d'innombrables sphères ? En effet, « la mimesis est partout ⁷³ », à la télévision, au cinéma, dans les journaux, les réseaux sociaux, etc., et cette hyperstimulation quotidienne de l'identité et de l'identification a certainement un impact sur le rôle (la mission ?) de l'identification au théâtre. La mimesis au théâtre paraît alors vaine, moribonde ou à tout le moins, précaire. Elle peut soit se réajuster, en intégrant par exemple le numérique, soit se rebeller et ignorer sciemment cet état des lieux. La mimesis propre au théâtre, à laquelle est (ou a longtemps été) associée une « utilité sociale », ne semble en effet pas pouvoir « rivaliser » avec les médias de l'écran, qui n'ont de cesse de surpasser l'inventivité des moyens avec laquelle ils permettent de capter et de façonner notre identité, et rendent kaléidoscopique la possibilité de l'identification. L'utilisation du numérique au théâtre serait-elle en ce sens une « abdication » de la singularité théâtrale, une tentative de rivalité avec les mimesis du réel ? Ou alors parlerait-on « simplement » d'une nouvelle modalité de la mimesis du théâtre ?

⁷³ Abirached, *op. cit.* p. 442.

Bibliographie

Ouvrages théoriques

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

BADIA, Alain, *Le rire européen*, Paris, Perpignan, 2010.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010.

BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire », *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1971[1845].

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 2007 [1900].

BIET, Christian et Christophe Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

BOND, Edward, *La trame cachée*, Paris, L'Arche, 2003 [2000].

BORNECQUE, Pierre, *Les procédés comiques au théâtre*, Paris, Les éditions panthéon, 1995.

BUTLER, Judith, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, London, Routledge, 1997.

DAVID Gilbert et Yves Jubinville, « Horizon incertain du théâtre québécois », *Spirale*, no 245, été 2013.

FRIEDMANN, Joë, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, Paris, Librairie A.-G. NIZET, 1981.

GIRIBONE, Jean-Luc, *Le rire étrange. Bergson avec Freud*, Paris, Éditions du Sandre, 2008.

GUAY, Hervé, « Le rouge aux lèvres », *Spirale*, n° 231, 2010, p. 60-61.

—, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, no 47, printemps 2010, p. 15-36.

—, « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, no 88, automne 2008, p. 63-76.

HUBERT, Marie-Claude, *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Collin, 1998.

LARGUÈCHE, Évelyne, « L'injure : réaction ou provocation ? », *Sciences croisées: Souci de l'un – Souci de l'autre*, no 11, juillet 2012.

—, *L'injure à fleur de peau*, Paris, L'Harmattan, 1993

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

MARTINEZ, Ariane, *La pantomime, théâtre en mode mineur*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Flammarion, 1997 [1882].
— *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977 [1872].

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009 [1996].

PHILONENKO, Alexis, *Le rire et le tragique*, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

PRUNER, Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1988.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé, 2000.
— (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belfort, Circé, 2005.

SARRAZIN, Bernard, *Le rire et le sacré : histoire de la dérision*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, trois volumes, Paris, Belin, 2001.

Œuvres

CLOUTIER, Fabien, *Billy : les jours de hurlements*, Montréal, Dramaturges éditeur, 2012.

KOLTÈS, Bernard-Marie, « Lettre d'Afrique » [février 1978], *Europe*, no 823-824, novembre-décembre 1997, p. 13.
—, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009.

KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1979 [1978].

LEPAGE, Étienne, *Rouge Gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007.

PAQUET, David, *Porc-épic*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2009.